

الموسوعة الصغيرة

٧١

لغات من الشعر القصصي
في الأدب العربي

د. نوري محمود القيسي

الدكتور نوري حمودي القيسي

ولد في بغداد ١٩٣٢، تخرج في كلية الآداب/جامعة بغداد ١٩٥٤ ونال رتبة الماجستير والدكتوراه من جامعة القاهرة ١٩٦٤، ١٩٦٧ حلق ودرس أكثر من ثلاثين ديواناً من الشعر العربي قبل الإسلام وبعده والعصر الأموي وكتب أكثر من عشر كتب منها: الطبيعة في الشعر الجاهلي والفروسية في الشعر الجاهلي ودراسات في الشعر الجاهلي ووحدرة الموضوع في القصيدة الجاهلية ونظرات في النقد والأدب والأديب والالتزام والشعر والتاريخ وشعراء أمويون بثلاثة أجزاء ومنهج تحقيق النصوص.

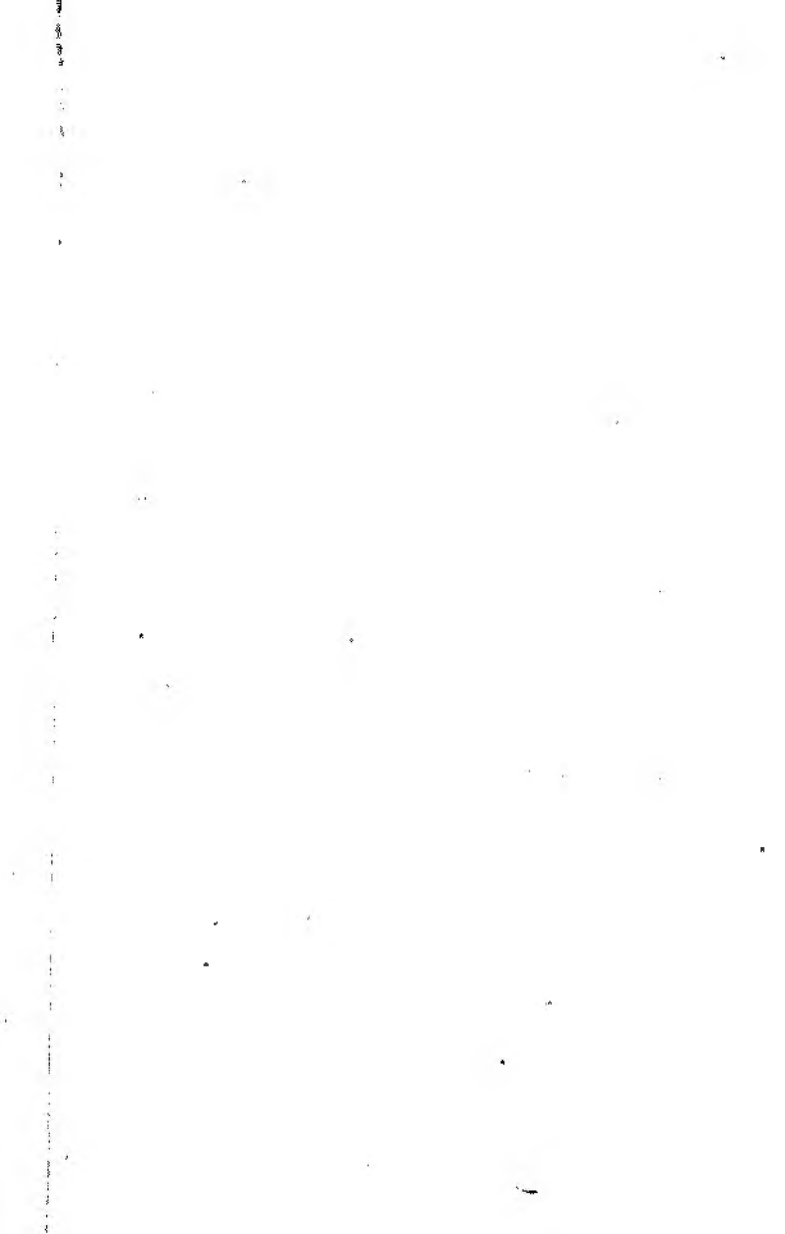
استاذ الأدب القديم في كلية الآداب بجامعة بغداد
عضو المجمع العلمي العراقي والأمين العام له.



✓ منشورات دار الجاحظ للنشر - وزارة الثقافة

والاعلام - بغداد

حزيران ١٩٨٠ - الجمهورية العراقية



كلمة لا بد منها . . .

الامتداد القصصي للشعر العربي واضح من حيث التناسق والاداء والحوار في كثير من النماذج الشعرية التي وصلت الينا ، وقد ظلت هذه الاشكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الافكار التي رسمها الشاعر او الاجواء التي اراد ان يحيط بها غرضه ، او الدلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والالفاظ والصور . وقد اوشكت ان تصبح القصة طريقا معهودا ، وشكلا مألوفاً ، واناقا محدددا في الشعر ، لانها توحى في كثير من صيغها بهذه الاشكال ، وتؤكد في كثير من جوانبها هذه الافكار . فالموضوع الذي يتطرق اليه الشاعر رسمت ابعاده في ذهنه رسماً واضحاً ، وتحددت مسالكه من خلال تعابيره والفاظه تحديداً واضحاً ، واتخذت قوالبه الصيغ التي وضعت لها . فالافعال التي يستخدمها متشابهة ، وحروف العطف التي تنوالى تأخذ تسلسلها المنطقي ، والتدرج الذهني

الذي وضعه اصبح مالوفا ، والالوان المستخدمة عند كل سورة تقترب في اشراقها اقترابا منتظما ، ولعل متابعة الراح الطلل عند الشاعر الجاهلي ، والصيد تكشف بشكل واضح عن هذا التشابه الحدي والتوافق القصصي والتناسق الشكلي في كثير من الروايات والابعاد والحركات والاحاسيس وفي اطار هذا البحث يدور الحوار المفتعل الذي كان يحاوله الشاعر من خلال تجسيد صورة المرأة التي تحدث عنها في مجالات مختلفة ، ووقف منها مواقف متباعدة من اجل الحديث عن نفسه ، فقد اتخذ منها لائمة وعاذلة ومعاربة واستطاع ان يدخل الى نفسه من خلالها ليبدأ حوارا الذي بسط فيه فلسفته ، واكد فيه نزعتة ، وتحدث عن فلسفته ونزعتة بما يوافق حياته وطموحه ومستقبله .

انني استطيع ان اؤكد ان القصيدة العربية تعد بناء قصصيا متكاملا توافرت فيها كل اطراف القصة وتوحدت في اشكالها كل الضروب الفنية والقدرات الادبية التي دفعت بعض نماذجها الى التفوق فحملت اشكال القصص وابداعات المؤلفين الذين لونوا كل قصة بما يجعلها قادرة على الاداء

وفى العطاء الفردي والالتزام الفنى وان هذه
الدراسة المحدودة تشكل بداية لوضع النظرية موضع
التطبيق ولغرض توفير العناصر الاساسية التي
تؤكد ذلك من خلال الدراسات الواسعة واختيار
النصوص اللازمة ، لان محاولة اثبات ذلك يعنى
تحولا كبيرا فى كثير من مجالات الادب ، واتجاهها
نحو اعادة النظر فى الاحكام التي قبلت او الصقت
بالادب العربى .

اننى اعتقد ان الادب العربى يمثل نماذج كبيرة
فى كل باب واشكال تقليدية فى كل فن وان هذه
الابواب يمكن حصرها فى اطار مجاميع محددة وان
الفجوات التي كانت تترك هي من حق الشاعر الذي
يستطيع الدخول ليضع نفسه فى الموضع المناسب ،
وليستطيع ان يختار لنفسه من الاغراض ما يؤهله
لاشغال هذا الموضع ، وان الصورة الفنية التي ظلت
تملا عليهم حياتهم كانت ثمرة من ثمار العقل العربى
المبدع ، وقدرة خلاقة من قدرات الامة التي امتدت
جلودها فى التاريخ عميقة حتى استطاعت ان تضع
لنفسها فى كل مجال قاعدة ، وفى كل فن ركيزة ،
وعند كل فكر موقفا . وقد ظل الادب العربى يحمل

هذا الإبداع في وحدة القصيدة التي تمثل وحدة
الفكر وفي اللغة التي تمثل وعاء الأمة الذي حفظ لها
وجودها ، وفي الكتابة التي جمعت أطرافها على
طريق واحد ، وفي ثوابها الذي ظل يمثل انشودة
الحياة ، وفي حبها الذي يرسم لها طموح المستقبل
المشرق ..

ان البناء القصصي المحدد في هذا الكتاب هو
جزء من إطار عام ينظم الأمة في وحدتها ،
ويمثل الحبس في قدرتها ، والنموذج في الالتزام
بإبعادها وسوف تظل هذه الدراسة بداية في دراسات
أكبر من أجل توسيع هذا المفهوم وترسيخ ركائزه
لخلق أدب عربي واسع الأفق ، شديد الصلة ،
ملتزم الأهداف والغايات .

لمحات من الشعر العربي القصصي في الادب العربي

يمثل الشعر العربي امتداداً قصصياً واضحاً من حيث الاداء والتناسق والافكار وقد ظلت اشكال هذه القصص ترسم في اغراضه ، وتنفتح في معالجاته ، وتتحدد من خلال معانيه ، وظل الشعراء ينهجون هذا النهج ، ويسلكون المسلك التقليدي في الصياغة والمتابعة ، من اجل الحفاظ على البناء القصصي المرتبط بحياتهم ، والتمسك من واقعهم الاجتماعي والفكري والحياتي . فايام العرب زخرت باشارات واضحة لوقائع واحداث ، كما وقفت عند رموز عللت في بعض الاحيان تعليقات مقاربة ، ولكنها في الحقيقة كانت تمثل بقايا اساطير ، وشخص اخبار انقرضت اسبابها ، وانقطعت سلسلة روايتها ، وبقيت تاخذ دورها في الحديث والمناسبة والاستشهاد . وبقي الناس يدركون صلتها من خلال هذه المناسبات (١) وقد استمد الشعراء من

(١) الدكتور عادل البياتي . كتاب ايام العرب - الفصل الثاني . الايام بين التاريخ والاسطورة - ٧٧ وما بعدها .

هذه الرموز مادة قصصهم ، فاشاعوا استخدامها ،
ورددوا احداثها ، ولوثوها بكل ما يثير الرغبة الى
متابعة الاستماع والانصات ، متخذين منها ومن
وقائعها اساسا في التوجيه ، والعبرة ، ولم تكن
الايام خالية من الحكايات الخارقة ، والاعمال الفردية التي
تسم بالبطولة ، وقد دفعت هذه الحكايات المؤرخين
والرواة الى ان يحاولوا ايجاد المبررات التي تؤكد
وجودها ، وثبت اعمالها ، فحاولوا تحديد اماكنها
وتوقيت ازماتها ، وشدها بالوقائع شدا معقولا ، كما
حاولوا ان يربطوا بينها وبين اعمال عرفتها امم سابقة
او اقوام مجاورة ، والذي يدقق النظر في مثل هذه
الوقائع يهتدي الى انها تمثل في اصلها احداثا وقعت ،
واعمالا جرت ولكن الاخبار قد تضاعفت ، وزيدت ،
حتى اسبحت بعيدة في بعض اشكالها عن الحقائق
التي بقيت ذاكرة الشعوب تحتفظ بها ، وقد ظلت
ملامح احداثها الكبرى تبدو باهتة في بعض الصور
والوقائع ، وعاشت اثارها واضحة في ممارسة
طقوس دينية او شعائر وتقاليد تلوذ بها الشعوب
عندما تجد نفسها غير قادرة على المجابهة ، او
عاجزة عن الصمود في واقع نفسي بائس .

ان بقايا القصص التي تظالعنا في المثل السائر ،
او الخبر المنقطع ، او الاسطورة الحكيمية في الشعر
او الطقوس الديني الذي يمارس في ظل مناسبة

عابرة ، تحدد العمر الزمني الذي بقيت أيامه تحمل
هذه الاشلاء المتناثرة وهي تجوز الدهر الطويل
والاجيال الممتدة ، فتستغرق اجزاء متباعدة من
حياتها ، وتقتطع اياما عصيبة من ايامها .
فالقصيدة المربية تعتمد الفكر اساسا ، والحوار
اسلوبا ، وتتخذ من الاساليب والصور والمعاني
مجالات لظهور البراعة الفنية ، والقدرات
الابداعية التي يحاول فيها الشعراء تكثيف المعنى
المراد ، والتركيز على الغاية المرجوة ، وايضاح
الجوانب التي تستقلب الفرض . وقد دلت
القصيدة على امتلاكها ناصية التأثير فعاشت
اجيالا طويلة تحمل مشاعر الامة ، وتؤكد ذاتها ،
وترسم امالها التي عاشت حية في ضميرها
الانساني . . وقد اكدت دراسائنا لبناء القصيدة
على تكامل وحدتها الموضوعية ، وتوحد سياقها
الشعري ، وامتداد الاثر القصصي بشكل متميز
فيها . ولعل لوحة الصيد التي وقفت عندها في
دراستي عن وحدة الموضوع في القصيدة
الجاهلية (١) تمثل هذه الخصيصة بوضوح وتميز
عن البعد القصصي الذي التزم به الشعراء في هذا
المجال . لان الشاعر في كل جزء من اجزاء
اللوحة كان يقع تحت قبضة رؤياد الشعرية ،

(١) وحدة الموضوع الجاهلية - ١ وما بعدها .

ويخضع لنمط اسلوبي معين ، يمارس من خلاله المنهج الذي أصبح يملكه في كل حركة ، وعند كل موقف ، ابتداء من الصورة الاولى التي يشبه الناقه بالشور وانتهاء بانتصاره ، ومهمة الشاعر في هذا المجال تعتمد القصة التي تبدأ بوضع الخطوط الاولى ورسم شخصى هذه القصة من خلال الاحداث واحاطتها بالفنر والزمانى والمكانى ومحاولة وضع النهاية التي تنتهي اليها الاحداث. وفي نايأ ذلك تتجلى لحظات التركيز التي تدفع القارئ او السامع الى المتابعة والانتباه وتخلق الجو القصصى الذي يعطى الحدث بعدد ، ويحدد لسماعى مواقعا ، ويبدو أن هذا البناء والتنظيم كان واضحا كل الوضوح في ذهن الشاعر ، وهو ينج أحداث القصة ويجمع اطرافها لتتلاقى في موضوع موحد ، وتتحد في اطراد شعري متجانس ، وسرد قصصى متسلل ، تنمو من خلاله القصيدة نموا فنيا متكاملا ، وتتألف من وحداتها عوالم القصة تألفا دقيقا ، يوحى بالاستيعاب الكامل ، والاحساس انواعى ، ويعكس القدرة القصصية التي كان الشاعر يتمتع بها ، ويكشف عن الالتزام الفنى في البناء الذي أصبح نموذجا من نماذج الصورة ، وهيكلأ متفقا عليه من هياكل الصياغة ، وقد حاول الشعراء أن يبرزوا هذه الملامح من خلال التراكيب الشعرية المتناثرة في

تضاعيف الأبيات . بالوقوف على الظل يستحيل عند الشاعر إلى حركة صرع داخلية عنيفة . تعيد إلى نفسه الزمن ، وتخلق فيها دوافع المزروع إلى الاعتماد عن هذا الجو . وهذه الحالة تولد عند الشاعر قوة الاندفاع لتخلي المرحلة ، وانتحريك نحو موقف جديد ، والتواصل من أجل استكمال لوحة الرد لقصصي لتأخذ الصورة إبعادها ، وتستكمل حلقاتها ، وتولد في نفس الشاعر توالي الإلحاح ، المفادرة المحل الذي هيأته الشاعر دواعي الصمت ، وحشد لصوره من عوادي الزمن ، وقوة الطبيعة ، وتوالي الشين ، ما جعله ذريعة للانتقال ، ومن هنا كانت مبررات الشاعر في هذا الإلحاح مبررات معقولة ، ليكون طريقه إلى المفادرة سليما ، وحبسته في عدم الانتظار مقبولة ، ومن الطبيعي أن يؤدي به الانصراف بعد هذا الوقوف إلى الالتجاء إلى وسيلته المفضلة التي تحمله إلى المسافات الطويلة . وتنقله عبر المتاهات التي يتيه فيها الليل ، وتتجاوز به المغاور القاتلة ، ولن تغيب هذه الصورة عن الشاعر وهو يخلط لأحداث قصته ، ويجمع لها الجزئيات والكليات لتكون هساسة الوسيلة قادرة على أداء مهمتها ، متمكنة من تحمل المناق ، صابرة على الجيود المضنية التي ستكلفها أعباء السفر . ان هذا التهيؤ يوجب على الشاعر

اعداد هذه الوسيلة اعدادا كاملا من حيث المقاومة
والسرعة والتسكن والانطلاق ، ويفدق عليها من
المظاهر ما يجعلها قادرة على الاجتياز ، والشاعر
يدرك ما ستؤديه هذه الراحلة من واجبات ،
ويجابهها من صعوبات ، فلا بد من تجميع صور
التعب ، وتوفير لوازم الاجهاد ، وتهيئة الاشكال
والصيغ التي يمكن ان تقال في هذا المشهد ،
وتتلى في هذا الموقف ، لتبرز دورها ، وتكشف
عن مهمتها ، ولتجمل القارئ او السامع مدركا
لما تلاقيه وتصادفه ، ليزداد شوقه الى نهاية
الرحلة ، ولعل اختيار سورة الصياد المتوئب ،
وانثناء الوقت الذي تستظل فيه ، وتوئيت الزمن
الذي يغلب عليه الليل ، واصطحاب هذا الجو
بالمطر الشديد والظلام الدامس ، الى جانب
انتظار الصياد التربص بكلايه الجائمة والمدربة ،
وارتقابه لخيوط الفجر وهي تتسلل عبر حفقات
الرمل وقد اشبعها المطر فانهارت جوانبها على
الثور الذي شبهت به الراحلة ، وتناثرت بعض
حببات المطر على ظهره ، فشككت لؤلؤا انقرط عقد
نظمه ، او انسل خيطه .. هذه الصورة وهذا
التسلسل القصصي وهذه الحركات المزدحمة
والاشكال المتوئبة التي يشد بينها توقع الحدث ،
ويحكم ترابط المشهد بين جزئياتها قد اعادت
باحكام ، ونجت وفق تصور قصصي بارع ،

والشاعر هنا قد رسم لكل واحد من شخصه دوره المرتقب ، ووضع له مجال تحركه ، وحدد له الخطوات التي يجب ان يخطوها ، فالصياد له دوره الذي يؤديه ، والكلاب لها موقعها الذي حدد لها ، لا يمكن ان تحيد عنه ، ولا تتجاوز ابعاده ، فهي مهزومة او مقتولة ، ولا نتيجة ثالثة غير هاتين النتيجتين ، والثور في الصورة يمثل البطل الذي رسم له الانتصار وكتب عليه ان يكون الفائز في المعركة الحاسمة ، لانه صورة الناقة ، ونموذج الوسيلة التي ركبها الشاعر من اجل الوصول الى الغاية المنتظرة ، وهو في واقعه يمثل العقيدة التي تنتهي اليها القصة ..

ان الخيوط التي ربط الشاعر بها حركات هذا الحيوان ظلت في يده منذ اللحظة الاولى ، وظل الشاعر هو الشخص الوحيد الذي يملك القدرة على تحريكه كيف يشاء ، لانه العنصر الاساس في نهاية الصورة ، وتقلعة الارتكاز في نقل مشاعر الشاعر الى المدوح ، ولهذا كان الاهتمام به اهتماما كبيرا ، والاعداد له اعدادا كاملا ، والاعتماد عليه كلياً (١) .

(١) يمكن مراجعة لوحة الصيد ووحدة الفكرة في كتاب وحدة الموضوع في التسمية الجاهلية .

وظل منهج القصيدة العربية يحمل هذا التسلسل في بناء قصيدته التقليدية التي رسمها الشعراء ، وحملوا لواءها ، والتزموا بينائها وظلوا يحملون معها هذه الأبعاد القصصية التي تخفي في ثناياها عوامل الإبداع ، وتطوي في أعماقها حكايات أحاسيسه التي تركت آثارها فوق كل لحظة من هذه الملامح ، وتخزن الموروث الاجتماعي والنفسي والديني الذي بقي عاملا حاسما من عوامل الدفع من أجل الوصول إلى الحياة الأنضج ، والسعي لتثبيت القيم التي اتفق على تحديدها المجتمع والتزم بتنفيذها الأفراد .

إن الصورة القصصية التي تحتفظ بها ذاكرة القصيدة العربية لم تكن صورة جاهزة أو مركبة ، وإنما هي امتداد حضاري لفكر مبدع ، ومسيرة فكرية لروافد وإبداعات إنسانية شريكة ، حققتها الذات العربية ، وقدمتها عطاء أدبيا متطورا ، وفنا إنانيا متقدما ، تخللته المواقف وشدت أواصره عوامل الشوق الحادة ، وعاشت في فضه طاقات الإنسان الذي أخلص لوروثه من خلال الالتزام بكل المناهج المتطورة .

وقد وجدت القصة الشعرية عند هذيل صورة أخرى يكاد ينفرد بها شعراء هذه القبيلة

وخامة في احوال الرثاء (١) ، لانهم وجسدوا في
 الوعل المن ، والثور الوحشي الاسفع ، والحمار
 الوحشي ، والعقاب صورة الخلود ، لما تتمتع به
 هذه الحيوانات ، وخامة الوعل من قوة وصلابة
 وتمكن من الارتقاء الى الاماكن المرتفعة ، وتسلق
 قلل الجبال المنيعه ، وقابلية على الايفال في اعماق
 الصحراء البعيدة ، ولكن بالرغم من كل هذا التمتع
 والتمكن والقابلية فهي تخضع لسلطان الموت ،
 وحوادث الدهر الذي لا يبقى على حدثانه شيء ،
 فلا بد ان يتاح لها في يوم من الايام صياد ماهر ،
 اخذ عدته وتاهب للعمل ، واعد السهام القوية ،
 والرماح الطويلة التي تمكنه من اصابتها (٢) .

فالشاعر الهذلي في الرثاء يسرد لنا الحكاية
 سردا شيقا ، يصور فيها هذا الحيوان ، وقد

(١) للنحل في اكثر احاديث الشعراء ولاسيما الهذليين حديث
 طويل لكثرة انتشاره في مناطقهم واستفادهم من عمله
 ولهذا كثرت صورته في شعرهم وتحدث عنه الشعراء وعن
 الطير التي يصلون بها الى خلاياه والوسائل التي
 يستخدمونها مشتارو العسل ، وهي احاديث تكتسب طابع
 القصص لما يرافقه من وقائع واحداث . ينظر كتاب الطبيعة
 في الشعر الجاهلي / ٢١٢ وما بعدها .

(٢) السكري . شرح اشعار الهذليين ٢٤٥/١ ، ١٠٩/٢ ،
 ١١٢٤/٣ .

اكتملت قوته ، وعظم نشاطه ، ويصور ما يصادفه
 في حياته ، وما يتمتع به من ملذات الحياة ، وينعم
 به من مغانمها ، يمنحه الصورة الكاملة للقوة
 والنشاط بأسلوب محكم ، وعبارات منتقاة ،
 وصور حية ، واحداث مشوقة ، واجواء قصصية
 تحل القارئ أو السامع على المتابعة ، وتدفعه
 الى التركيز ، للوقوف على النهاية ، وقد تحفزت
 مشاعره ، وتوثبت احساسه ، وبلغت في نفسه
 رغبة المتابعة حدا كبيرا .. وهنا يمتلك الشاعر
 ناصية الوقائع ، ليعطي الفكرة المرسومة في ذهنه
 كل الوانها ، ويحدد مواقع احداثها تحديدا
 دقيقا ، فيصور الموت وقد تهيأ ، ويرسم القدر
 وقد حان ، وجو على شكل صياد ماهر ، أو حيوان
 جارح ، يتابع هذا الحيوان ، ويبرز له على اشكال
 مختلفة ، يترصد حركاته ، ويراقب كل دقيقة
 من دقائقه ، حتى اذا اصبحت الفرصة مواتية ،
 سدده سهمه ، وصوب رمحه ، وانقض عليه فارداه
 على الارض ينضح دما ، وهنا يطمئن الشاعر
 الى هذه النهاية التي وضح خطوطها قبل ان
 يبدأها ، وصمم هيكلها قبل ان يشرع في سردها .
 ويختم القصة بعبارته التي توحى بالرضا ، ليعبث
 في نفسه الراحة ، لانه المصير المقدر الذي يدرك

كل انسان وحيوان ، ولا يفلت من قبضته
احد (١) .

وتشكل محاوراة اللئب في بعض قصائد
الشعراء امتدادا قصصيا آخر وبناء فنيا اعتمد
الحوار والمناجاة ، وتخللته المشاعر ، وتجلت في
احدائه طبائع الكرم الذي لازم امثال هذه
المحاورات (٢) ، ويمكن اعتبار قصيدتي المرقش
الاكبر (٣) وامرئ القيس (٤) من اوائل القصائد
التي وصلت اليها وهي تحمل هذا النوع من
المحاوراة او المصاحبة . فقد صور امرؤ القيس
مقابلته للئب وقد اضر به الجوع عند ماء آجن ،
بعد ان امحل من حوله الكلاء ، فكان يعوي عواء
الخليع الذي طردته العشرة نبات لا يملك مالا
يسد به رمق الحياة ، ولا اهلا يعدون عنه عوامل
الدهر فخطبه الشاعر برفق ، وسأله عن اخ
يواسيه ، ثم دعا الى الحوض الذي تركه له بعد
ان اعتذر اللئب عن مشاركة الشاعر طعامه ،

(١) ينظر شرح اشعار الهذليين ٢٥٢/١ و ١٠٩٢/٢ و ١١٢٤ .

(٢) ينظر كتاب علي الهامش للاستاذ هلال ناجي / ٣٩ .

(٣) شعر المرقش الاكبر . مجلة العرب / والفصليات ٢٦/١ .

(٤) امرؤ القيس . الديوان ٢٦٢ - ٢٦٤ وتنسب القصيدة
الى النجاشي الحارثي في حماسة ابن الشجري / ٧١٨
وينظر تخريجها فيها .

وبعدها باخلد الذئب بالعواء مستندعيا بقية
 احبابه لهذه المكرمة ، معلنا وفاءه لبني جنسه
 من الذئاب لتجد في هذا النبع ما يدفع عنها حرارة
 الجوع ، وقسوة الصحراء ، ولهيب وقدها
 اللانح . اما المرقش الاكبر فيقدم لنا صورة اخرى
 لهذا الحيوان الذي عراه مستظيفا فاكرمه كما
 يكرم الضيف ، ويصور لنا فكرة الكرم الاصيل
 الذي يقدم للضيف مهما كان شكله لا يفرق في
 تقديمه بين انسان وحيوان .

وتلوح صورة الذئب عند كعب بن زهير ،
 وهي تحمل الموروث الشعري لها ، فقد استضاف
 الشاعر الذئب اثناء رحلته ، وحاول ان يصور
 المكان بدقة حيث كان الشاعر يسمع فيه همهمة
 لا يتبين فيها المعاني ، ولا تتميز الاصوات ثم
 يستمر في الحديث الذي يكشف عن حالة التفرد
 التي كان عليها الذئب ، والاصناف الدقيقة
 والالوان والاحوال ، وما يرجوه من الزاد ،
 وبخيف اليها صورة الغراب ، وهي استطراد
 جديد (١) . ولعل اضافة الغراب ، وما اعقب ذلك
 من ملامح في توسيع افق الصورة ، والعناصر
 الجديدة التي دخلتها هي التي حملت ابن قتيبة

(١) كعب بن زهير . السهوان / ٤٦ - ٥٢ .

على اعتبار الشاعر من السابقين حتى ان بعض
الشعراء قد اخذوا منه ذلك (١) .

وتتوحد في اللوحتين صورة الكرم الذي حاول
الشاعر ان يعبّر عنه ، والصورة الانسانية التي
داخلتهما وهما يتفان امام حيوان لم يعرف غير
الصحراء ميدانا ، ولم يجد غير الهواجر ظلا وملأذا ،
ولعل الصورة الكاملة التي رسمها الفرزدق للذئب
في قصيدته (٢) :

واطلس عسال وما كان صاحباً
دعوت بناري موهنا فاناني
فلما اتى قلت ادن دونك انني
وايساك في زادي لمشتركان
فبت اسوي الزاد بيني وبينه
على ضوء نار مرة ودخان
فقلت له لما تكثر ضاحكا
وقائم سيفي من يدي بمكان
تمش فان واثقتني لا تخونني
تكن مثل من يا ذئب يصلح لجان

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء ١/١٤٦ .

(٢) الفرزدق : الديوان ٢/٣٢٩ .

وانت امرؤ يا ذئب والقدر كنتما
 اخيين كانا ارضعا بلبان
 ولو غيرنا نبهت تلتبس القرى
 اتاك بهم او شبابة سنان
 وكل رثيقي كل رحل وان هما
 تعاظى القنا قوما هما اخوان

تعبّر عن الامتداد الفني لهذه المحاورات .
 وعلى الرغم من ان مقدمة القصيدة قد أشارت الى
 ان الفرزدق خرج في نفر من الكوفة يريد يزيد بن
 المهلب ، فلما عرسوا من آخر الليل عند الغريين ،
 وعلى بعير لهم ملوخة كان اجتزرها ، ثم اعجله
 المسير ، فسار بها فجاء الذئب فحركها ، وهي
 مربوطة على بعير ، فلدعت الابل ، وجفلت الركاب
 منه وثار الفرزدق ، فابصر الذئب ينهشها ، فقطع
 رجل الشاة ، فرمى بها الى الذئب ، فاخذها
 وتحنى ، ثم عاد فقطع اليد فرمى بها اليه ، فلما
 اصبح القوم خيروهم الفرزدق بما كان .. اقول :
 على الرغم من هذه المقدمة التي قدم بها لهذه
 الحادثة فأنني اعتقد ان الصورة تقليدية لموروث
 شعري قصصي ، سلكه الشعراء في بعض
 مسالكهم وانتهجوه في جوانب من مناهجهم ، تعبيرا
 عن مشاركتهم لهذا الموروث ، وقائهم بما يحمله

من مشاعر التعاطف في مواقف الكرم أو استجابتهم لدواعي النفس عندما تجد نفسها في موضع يستحق التعبير ، أو التزامهم بحدود الاغراض والمواقف والابنية الفنية لبعض ما يريدون التعبير عنه . ويمكن تأكيد هذه الفكرة عند مراجعتنا لقصيدة الفرزدق الثانية التي ذكر فيها اللئب مرة أخرى فقال (١) :

وليلة بتنا بالغرين ضافنا
على الزاد مشوق الدراعين اطلسى

ومن الغريب أن يقدم للقصيدتين بمضمون واحد ، وصياغة متقاربة .. وهذا ما يؤكد تحليلنا لما ذهبنا اليه من افتعال للحوادث (٢) ، ولعل تكرار امثال هذه القصائد وبالرد القصصي التقليدي عند بقية الشعراء تحدد الصورة الفنية التي التزم بها الشعراء وعالجوا من خلالها الجوانب النفسية التي كانت تعتبرهم (٣) ، وتمكوا بالاسلوب الذي اصبح متبعاً في معالجة هذه الموضوعات ، لان معظم هذه المحاورات تدور في إطار واحد ، وتستخدم

(١) الفرزدق : الديوان ٢٨٧/١ .

(٢) ينظر المعاني الكبير / ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

(٣) الكميت . الديوان : ١٩٦/١ ، ٨٦/١ نقلنا عن المعاني

الكبير / ٢٠٤ ، ٢٠٥ وينظر الديوان ٨٧/١ .

أسلوبا واحدا ، وتستقي حوارها من موضوع
 محدد ، ولا اغالي اذا قلت ان الافعال والصيغ
 والصور تكاد تكون متشابهة ، وقد تركت هذه
 المحاورات اثرها الواضح في الادب العربي ، وربما
 انتقلت هذه الصياغة الى محاوراة حيوانات اخرى ،
 استمدت احداثها من معان وجد فيها الشعراء
 مجالا للتعبير عن دواخلهم النفسية ، او واقعهم
 الاجتماعي ، فاتخذوا منها طريقا للتعبير ، وفي
 محادثتها سورا من صور التعاطف الانساني ، وقد
 ظلت هذه المحاورات تحمل طابع السرد القصصي
 التقليدي ، وبقيت احداثها الداخلية مرتبطة
 بظاهرة الجوع الصارخ ، والوحدة الكئيبة ،
 والظلام الغامر ، والتطلع الى ما تجود به اليد ،
 والمراقبة الشديدة ، والترصد الفادر ، والنهاية
 التي تحقق الرضا الى الطرفين ... وقد ظلت
 ظاهرة الحديث مع اللئب مرتبطة بالجوع والكرم
 والتعاطف الوجداني والاحساس المتبادل والضيافة
 ولا بد وانا اتحدث عن هذا النوع من الحوار ان
 اقف عند جانب آخر من جوانب الكرم كان يرتبط
 بسرد قصصي آخر ، ويأخذ شكلا قريبا من الشكل
 الذي كانت تأخذه هذه المحاورات ، فالشعراء في
 حديثهم عن الاضياف كانوا يلتزمون نمطا قصصيا
 واحدا ، ويستخدمون شكلا فنيا واحدا ، ويميلون

الى استخدام صيغ لفظية واحدة ، من اجل الوصول الى الغاية التي تشرح الكيفية التي يتم بموجبها الكرم . وهو سرد متناسق من حيث التوجيه ، يبرز فيه التمهيد والتقديم ثم ينتقل الى الوقوف عند احداث القصة وما يقدمه الخيف ، والطريقة التي ينتهي بها ذبح اللبiche ، وما يعقب ذلك من وقائع .

ان هذا الجانب يشكل ظاهرة قصصية اخرى ساقف عندها قليلا لاؤكد هذا الجانب من حيث البناء والتوافق ، واؤكد ان هذه الاساليب القصصية كانت تمثل رافدا ادبيا واضحا في الشعر العربي .

وتأخذ مقدمات قصائد الاضياف جانبا واضحا من الحوار القصصي ، وهو جانب يتمثل بالخيف الذي يلجئه الضلال عن الطريق ليلا ، وجهد المير الى ان يتكلف نباح الكلب وحكايته ، لتجاوبه كلاب الحي ، فيهتدي اليها بصياحها ، ويستعين على ضره وحيرته ، ويؤكد الشاعر بان الليلة من ليالي جمادى ، لانها من شهور البرد والمطر ، كما يؤكد شدة ظلمتها وامتداده ، وتكامله وتراكمه ، (لا يبصر الكلب من ظلماتها

الغلبا) (١) ، وان الصدى يستتبعه الى كل صوت يدركه ، ويستخدم الشعراء في هذه الحالة الصور الآتية :

- ومتنبح بات الصدى يستتبعه ... (٢)
- ومتنبح قال الصدى مثل قوله ... (٣)
- ومتنبح يتكشط الريح ثوبه ... (٤)
- ومتنبح بعد الهدوء دعوته ... (٥)
- ومتنبح تهوى مساقط رأسه ... (٦)
- ومتنبح في لج ليل دعوته ... (٧)
- ومتنبح ليلان يخربه الندى ... (٨)
- ومتنبح بعد الهدوء دعوته ... (٩)

(١) من قصيدة ليرة بن محكان في حماسة أبي تمام (الرزوقي)
١٥٦٢/٤ .

(٢) حماسة أبي تمام ١٥٥٧/٤ .

(٣) ن. م. ١٥٦٩/٤ .

(٤) ن. م. ١٥٨٠ .

(٥) ن. م. ١٦٤٢ .

(٦) ن. م. ١٦٤٥ .

(٧) ن. م. ١٦٩٥ .

(٨) العمدة البصرية ٢٢٤/٢ .

(٩) ن. م. ٢٢٦ .

ومستنبح والجنون اهدب ماطر ... (١٠)

ومستنبح طاوي المصير كأنما ... (١١)

ان صيغة (ومستنبح) التي افتتح بها الشعراء مقطعاتهم في هذه النماذج وفي غيرها ، تؤكد التزام الشعراء بها ، والتحدث باطارها ، والحرص على الشكل الذي استخدمت فيه ، كما ان الصياغة التي اعقبت هذه العبارة ، كانت صياغة متقاربة من حيث الشكل ، ومتفقة من حيث الاداء والمعنى والدلالة ، وهذا يعني ان هيكلنا من البناء الموحد في المعنى والاستخدام والتوافق كان يود الجو الشعري ، ويفرض وجوده على الشاعر ، وهو يعالج موضوعا أو غرضاً . واذا حاولنا متابعة الظاهرة في هذه النماذج وفي غيرها وجدنا ان الصورة التي رسمت في النموذج الاول تظل صورة تهدي بقية النماذج ، وترشد الشعراء الى اقتفائها ، وتدلهم على المعالم المتبقية والتي تترك على وجوه قصائدهم معالم الالتزام الفني في هذا البناء ، لان الشعراء يحرصون على ان يكون الشطر الثاني وما بعده جواباً (لرب) ويتضمن اشارة الى ما يرشد هذا المستنبح اليهم ، ولعلمهم

(١٠). ن. م. ٢٣٨ .

(١١). ن. م. ٢٤١/ وينظر ٢٤٢ .

وجدوا النار دليلا من ادلة الاهتداء ، بعد ان
يوتدوها بفلاظ الحطب وكبارها ، فكان الجواب
« حضات له نارا لها حطب جزل » (١) ، و « بشقراء
مثل الفجر ذاك وقودها » (٢) ، « حضات له ناري
فابصر ضوءها » (٣) و « بمشوبة في رأس صمد
مقابل » (٤) ، و « رفعت له حمراء اخرق
نورها » (٥) و « هدته لنا وردية اللون طيرت » (٦) ،
و « دعوت بحمراء الفروع كأنها » (٧) ، و « رفعت
له ناري فلما احتدى بها » (٨) .

فالتار هنا اصبحت علامة من علامات
الاهتداء ، واسارة من اشارات الشعراء اذا ارادوا
ان يتحدثوا عن هذا الموضوع ، ومن
الطريف هنا ان يلتزم الشعراء في هذا
الموضوع ، وموضوع محاوره اللائب (البحر

- (١) الحماسة ١٥٦٩/٤ .
- (٢) الحماسة ١٦٤٣/٤ .
- (٣) الحماسة ١٦٤٦/٤ .
- (٤) الحماسة ١٦٩٥/٤ .
- (٥) الحماسة البصرية ٢٢٤/٢ .
- (٦) الحماسة البصرية ٢٢٨/٢ .
- (٧) الحماسة البصرية ٢٤٢/٢ .
- (٨) الحماسة البصرية ٢٤٢/٢ .

الطويل) لاسباب قد تدخل احيانا في قدرة البحر على استيعاب الصورة ، واتساع مقاطعه النغمية لامتداد المعنى المطلوب (٩) ، كما انهم ظلوا حريصين عليه حتى في القصائد التي جردوا فيها النساء للومهم على الاتفاق او الكرم او الجراة والمغامرة او الموضوعات الاخرى التي استحدثوا فيها صيغ الحوار . ولعل ارجح الاسباب وافضلها يعود الى حرصهم على ابقاء الصورة التقليدية خاضعة حتى في الوزن ، وهذا جانب فني يؤكد متابعة الصورة والحرص على استيفاء معظم اجزائها واستكمال ابعادها الفنية اطارا وبناء وتركيبا .

ان محاولة الشعراء تقليد الصورة الفنية المتعارف عليها ، لم تمنعهم من ابراز قدراتهم الفنية ، ولم تحل دون ايضاح احساسهم الدقيق وابداعهم المعبر ، فالنار التي حرص على ايقادها الشعراء ، ليهتدي بضوئها من كسده الزمان في سفره ، او لم تساعد الحال على مؤنة ، فاستنبح كلاب الاحياء لم تكن لونا واحدا ، او صورة متشابهة ، فهي نار اوقدت بغلاظ الحطب وكبارها ، فكانت شديدة الانقاد ، او شقراء مثل

(٩) ينظر كتاب المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها للدكتور عبدالطيب الجلوب ٢٩٢ وما بعدها .

الفجر لعفائها ، واشتداد حمرةها ، أو هي مرفوعة أو مهبجة ، ليبصر ضوءها ، أو مشبوبة في رأس جبل مرتفع مقابل لسمت الضيف ليدعوه اليه ، أو حمراء يخرق نورها قميص الدجى ، أو وردية اللون وقد تطاير شررها حتى تميز بعلامتها رداء الافق ، أو حمراء كان فروعها ذرى رابية في جانب الجو تخفق .

ان هذه الصور الملونة للنار ، وهذه الاوصاف التي وصفت بها للتدليل على ارتفاعها وانتشارها وسعة رقعتها كانت المجال الفني الذي حاول الشعراء ان يبدعوا فيه ، لاثبات قدرتهم في ابراز صورتها ، وايضاح اهميتها ، وتأكيد توثيقها ، وقد اتخذوا من هذه الصورة رمزا من رموز الكرم ، ومفطرا من مظاهر الاعتزاز ، ومجالا من مجالات القدرة على العطاء ، أو الاشتهار به ، أو التميز بمظاهره . فمحاولة الاقتداء بالهيكل العام لهذا الغرض ، والالتزام بالبناء الفني لم يقتصر على الاطار العام للبناء ، وانما ظل الشاعر يتابع جزئياته بدقة ، ويسير اشكاله بمهارة ، ويدور في دائرته بانتظام . فالصورة التي بداها بالاستنباح ، وتابعتها باشتعال النار كانت بداية لحوار مستمر يبدؤه الشاعر ثم يعقب عليه بقوله

فقالوا (١) ، او فقلت (٢) ، ثم يستمر الحسوار في بعض القصائد فيستغرق مجموعة من الابيات (٣) ، او يستمر على لسان الشاعر الذي يأخذ مجالا جديدا في استكمال عملية الكرم والاعداد له والترحيب بالفيف واستقباله (٤) ، والقيام بصورة مستعجلة حرما على اصلاح امره ، وتوطيد محله ، واستفنام خدمته لللا يبادر اليه غيره فيفوز به يستخدم الشعراء الفعل (قمت) وهو مقترن بالفاء (٥) وقد استبطن سيفه (٦) او قام بنصله (٧) ، او بابيض مصقول خلت حديدة جفنه في الارض (٨) .

ويحرص الشعراء على ان يكون السيف وسيلتهم في الذبح ، والابل ساكنة عظاما ، باركة بالفناء ، كريمة بيضا هاجدة ، اعدت لواجب حق ،

- (١) الحماسة ١٥٥٩/٤ .
- (٢) الحماسة ١٦٩٥/٤ ، ١٦٩٨ ، ١٦٤٣ ، ١٦٢٧ ، ١٧١٦ .
- (٣) الحماسة ١٦٢٧/٤ ، ١٦٢٨ .
- (٤) الحماسة ١٦٤٣/٤ ، ١٦٤٦ ، ١٦٢٨ ، ١٦٩٨ والمفصليات ١٢٦/٢ .
- (٥) الحماسة ١٥٥٩/٤ ، ١٥٦٦ ، ١٥٦٩ ، ١٦٤٩ ، ١٦٩٨ والحماسة البصرية ٢٢٧/٢ .
- (٦) الحماسة ١٥٦٦/٤ .
- (٧) الحماسة ١٦٤٨/٤ .
- (٨) الحماسة ١٦٩٨/٤ .

وهيئت لتكون زادا للضيف ، ثم تتسلسل الحكاية تسلسلا قصصيا تتوالى فيها الافعال تواليا منسقا ، وتماقبت حروف العطف تماقبا متصلا من حيث الاداء والعمل والربط ، لتأخذ الحكاية صورتها ، ولتؤدي الافعال معانيها ودلالاتها ، لتصل الى النموذج الاخلاقي الذي بنيت عليه الحكاية ، وحددت الادوار . فالشاعر يسمى الى اكتساب الحمد بالمال (٩) ، ويبالغ في تفقد اضيائه ، ويسترخض الحمد الذي يجلبه الاكل ويكسبه الطعام (١٠) ، ويؤكد ان اطعام الضيف حق ودين يرثه الابناء عن الاباء ، ويأخذه الخلف عن السلف (١١) ، ويباهي باهل الكرم وطيب ارومت ، وتعظم الالتزام به (١٢) .

ان تسلسل هذه الحكايات ، وانفاق صيغها ، وحرص الشعراء على اداء المعنى وفق ما يقتضيه البناء ، يشكل التزاما قصصيا واضحا ، وحوارا لحكايات كانت احداثها تدور في نفس الشاعر ، ووقائعها تتجلى له في حياته التي يمارسها في كل وقت ، ويؤكد وجود صيغ ادبية مرسومة ، وأطر

(٩) الحماسة ١٥٦١/٤ .

(١٠) الحماسة ١٥٦٨/٤ - ١٥٦٩ .

(١١) الحماسة ١٧٠١/٤ .

(١٢) المللليات ١٢٥/١ .

فنية واضحة ، يقف عندها الشعراء وهم يقدمون على معالجة الموضوع ، وياخذون بها وهم يؤدون مهمة المباشرة ، وهذا يعني ان سردا قصصيا ، وامتداد حوار داخلي كان يتجاذب اطراف الأحاديث في دخيلة الشاعر ، فينصرف الى معالجته ، وياخذ به نفسه التزاما بالصيغة ، وحرصا على الاداء ، وتشخيصا للعناصر الفنية التي كانت تأخذ ادوارها في الحكاية ، المتمثلة في اشخاص الضيوف ، واصوات الاستنباح ، وعبارات الاستقبال والترحيب والاكرام ، والقيام بمجلة الى الكوم الهواجد ، وحركات الجازبين ، والجو النفسي الذي يسود العملية بعد الاطمئنان والارتياح الذاتي الذي يستشعره الشاعر وهو يعلم جائلا ويؤدي واجبا ، ويقضي حقا ، ويحسن الى انان اجهده السير واتعبه الطريق ، واظلمته الظلمة الحالكة .

ولعل الحوار الذي يكتنف بعض قصائد الشعراء ، والذي ياخذ طابع البساطة في بعض الاحيان ، هو حوار لا يخرج عن نطاق المساجلة الانية ، والفكرة المؤقتة ، والتأثر الذاتي ، ولكنه يمثل اتجاها قصصيا ، ومجرى حوار كان ياخذ بعده في الواقع الشعري ويرسم ملامح توجهات قصصية معروفة ، وربما كانت هذه الملامح صورا

لتيارات لم تبرز بشكل واضح في هذه المقطعات ،
وقد يكون الحوار طويلا تنبعث منه فلسفة الشاعر ،
وتبرز من ملامحه قدرته الخلقية ، وتأتلق من خلاله
ملامح الاصرار الذي دفعه الى هذا السلوك .

وقد يظن بعض الباحثين ان هذا الحوار
بشكليه هو حوار حقيقي استحدثته الفكرة
الموقنة ، او اوجبه المتأثر الانفعالي ، او خلقه
الظرف المناسب . وقد حاولت في هذا البحث
متابعة ظاهرتين من هذه الظواهر وعند شاعرين
من الشعراء هما حاتم الطائي وعروة بن الورد ،
وقد استطعت ان اتوصل الى ان هذا الحوار
متخيل لا وجود للنسوة اللاتي تخيلهن الشعراء
فيه ، ويمكننا ان نعد هذا التخيل من المحاولات
الاولى في الحوار الشعري بالنسبة للادب العربي .

واستطيع كذلك ان اؤكد ان اكثر الحوار
الشعري الذي استخدمه الشعراء كان يعتمد
التجريد الذي يخلقه الشاعر ليؤكد في نفسه
صفة مشهورة ، فمحاورته للفرس والغول يؤكد
فيهما شجاعته ، ومحاورته للدب يؤكد اكرامه
للضيف ، ومحاورته للمرأة التي تظهر خوفها من
الانفاق يؤكد كرمه ، ومحاورته للمرأة ، التي
تظهر خوفها من المخاطر يؤكد بطولته ، وكل محاولة
من محاولات الحوار هذه تظهر صفة من صفاته ،

وتؤكد رمزا من الرموز التي قدمها ، مستخدما
اسلوب التجريد الذاتي الذي احس فيه قدرة على
التعبير ، ومجالا لمخاطبة الذات .

فالتجريد الواعي لحقيقة النفس من خلال
الاستجلاء الواقعي لها ، يوحى بما لا يقبل الشك
بما تحمله هذه النفس من خصائص ، وما تحاوله
من اثبات لها وهي في هذه المحاولة لا تخرج عن
الاطار المرسوم والمحدد . وهذا التجريد يوحد
الاشياء المتناثرة من اجزاء هذه الخصائص ، ويلم
اشكالها المتناثرة ، ووحداتها المتشابهة ، ليضع
منها الهيكل العام الذي يعكس من خلال حركاته
اصالة الاتجاه ، ويعطي من ملامحه ما يضيف اليه
تكملة الخلق ، وتجانسه الجوهرى . والانسان يخضع
وهو يعاني هذه التجربة لعوامل كثيرة تتصارع فيها
الاجزاء ، وتقطع من بين اصابعها نزوات الاعراض
الواهية ، وتلمع شرارات الحدس الموحى بصدق
الرؤية بشكل مفاير ، ليمنح الانسان قدرته الخلاقة
ويهبه من معطيات اصالته ما يحمله على تصديق
هذه الرؤى . وعند استكمال الجوانب الخارجية
للصفة التي اعتقد الانسان بوضوحها ، ثبرى
العوامل الداخلية بصمت واع ، لتنتج الوجهه
الآخر لهذه الصفة وتظهرها كاملة من خلال اطاريق
واعين يحنان الابداع ويقدران على دفعه بشكل

لوحة فنية بارعة وبارزة تتجسد في ألوانها ملامح
الإنسان المعبر وتأنق في ثنايا خطوطها حركاته
البارزة وتتحدد الخصلة التي وجدت طريقها البين،
شامخة رائدة .

وقد استطاع الشاعر الجاهلي أن يلمس
الطريق السليم للكشف عن صفاته البارزة بواسطة
هذا التجريد لأنه استطاع من خلاله أن يرسم
صورته الأصلية ويؤكد خصائصها البارزة ويظهره
بشكل يوحى بالقدر الفنى الكامنة في تعابيره
والتمكن المسؤول عن حمل الشحنة الشعرية
المعبرة . فهو مجرد من نفسه شخصية المرأة اللائمة
ليجعلها الصورة الراضية لسلوكه القانع بادائه
وهو في هذا التجريد يخلق العبارة المناسبة والجو
الموافق والعتاب المقبول متمدا من الحوار
الداخلي الذي يجريه وسيلته التي يركز عليها
لايفضح وجهة نظره ويبسط المفهوم الذي آمن به
حقيقة واقعة لا يمكن أن يخرج عن حدودها .

والشاعر يحرص على أن تكون وسيلته
النوم ، ويحرص على استخدام الفعل (لام)
و (مشتقانه)^(١) في بداية حوارهِ وهو يحرص كذلك
على إخفاء الصورة الأولى التي لا يذكرها أبداً

(١) في معظم النصوص المشهد بها نجد هذه الظاهرة .

وانما يكتفي بتقديم حجته بعد ان يمهّد لذلك بما
يشير الى اللوم . ويحرص كذلك على ان يقع هذا
اللوم في الليل بعد ان تبدأ النجوم اللامعة بالميلان
نحو المقيب ، وبعد ان يحجب الظلام الرؤية
الواضحة وتلف الأرض المريضة جحافل الليل
المعتم . في هذا العالم تتوّدب في نفس الشاعر عوامل
الدعوة وكأنه كان يجد في ظل هذا الصمت الرهيب
والوحدة السالبة استجابة واقعة والنارة لازمة
ودواعي موجبة .

والشعراء يصرون على ان ظاهرة اللوم هذه
لم تكن في محلها مهما كانت الدوافع ويؤكدون
استمرارهم على السلوك الذي ليموا عليه ، غير
آبهين بما يقال عنهم ، وبعد الشاعر حاتم الطائي
من النماذج الشعرية التي التفتت بشكل واضح
الى هذا التجريد لتأكيد صفة الكرم ، ولا نستغرب
هذه الحقيقة اذا علمنا ان حاتما يمثل التركيز
الصادق لظاهرة الكرم العربي ، وقد أصبحت
هذه الظاهرة خصيصة متميزة ، خبرها الشاعر
خبرة واعية ، وضمها ضمنا حسيًا مدركا ،
واستطاع ان يجعله نلفة يدافع عنها وفق منطق
معقول ، ويلتزم بها التزاما غير محدود ويبذل من
اجلها ما يحرص الآخرون على جمعه .

وقد أخذت صورة التجريد اشكالا متباينة :

وانجاعات مختلفة ولكنها تلتقي عند ظاهرة اللوم ،
وتختلف عن الصفة التي يلام عليها ؛ وهي التي
تعمل المرأة على هذا اللوم ، ولهذا كان حاتم الطائي
يجرد شخصية المرأة اللائمة على انفاقه وبذله
وكرمه . وعروة يجرد شخصية المرأة اللائمة على
غزوه وخوضه غمار الفارة ، وعمرو بن معد يكرب
يجردها على الانفاق والفرور معا .

ان حاتم الطائي في تجريده يمسك بخيوط
الاسلوب الشعري الحسوس ويستخدم اللفاظ
الشعرية الموحية ، ويوافق بين تسلسل الانمال
بصورة فنية منسقة ، فاللوم وقع بسبب اعطاء
المال او اهلاكه وحديث البخل قائم للمقارنة
والدعوة الى امساك المال جزء من النصائح التي
تقدمها اللائمة وفلسفة الشاعر وعادته في الانفاق ،
وابنائه باساءة تصرف الوارث بعد موته ، تمثّل
التبرير المعقول لدى الشاعر وتحمله على الدفاع
بشكل تقريرى عن هذا السلوك الوصفى والايمان
المطلق بسلامة هذا التصرف ان هذه الانكار تتناثر
في ابيات قطعه ، وبشكل يوحى بصمق الفكرة
الشاعرة في نفسه فيقول في واحدة من قصائده (١) :

(١) الديوان / ٢٢٩ - ٢٣٠ .

وعاذلة هبت بليس تلومني
وقد غاب عيوق الثريا فعددا
تلوم على اعطائي المال ضلة
اذا ضمن بالمال البخيل وصردا
تقول : الا امك عليك فانني
ارى المال عند المسكين معبدا
ذريني ومالي ان مالك وانر
وكل امرئ جار على ما تعودا
ذريني يكن مالي لعرضي جنة
يقي المال عرضي قبل ان يتبددا
اريني جوادا مات هزلا لعني
ارى ما تزين او بخيلا مخلدا
والا تكفي بعض لومك واجعلي
الى راي من تلحين رايك مسندا
وفي قطعة اخرى يقول (١) :

وقائلة اهلكت في الجود مائنا
ونفسك حتى ضر نفسك جودها
نقلت دعيني انما تلك عادة
لكل كريم عسادة يستعيدها

وفي ثلاثة يقول (٢) :

مهلا نوار اقلى اللوم والمذلا
ولا تقولي لشيء فأت ما فعلا
ولا تقولي لمال كنت مهلكه
مهلا وان كنت اعطي الجن والخبلا
يرى البخيل سبيل المال واحدة
ان الجواد يرى في ماله سبلا
ان البخيل اذا مات يتبعه
سوء الثناء ويحوي الوارث الابلا
لا تعذبيني على مال وصلت به
رحما وخير سبيل المال ما وصلا
اما في القطعة الرابعة فلا يكتفي الشاعر
بمأذلة واحدة وانما يتجاوزها الى عاذلتين تلومانه
لاتلافه وانفاقه فيقول (٣) :

وعاذلتين هبتا بعد هجمة
تلومان متلافا مفيدا ملوما
تلومان لما غور النجم ضلة
فتى لا يرى الاتلاف في الحمد مفرما

(٢) الديوان / ٢٠٠ - ٢٠١ .

(٣) الديوان / ٢٢٥ .

نقلت وقد طال العتاب عليهما
 واوعدتاني ان تبينا وتصرما
 الا لا تلوماني على ما تقدما
 كفى بصروف الدهر للمرء محكما
 فانكما لا ما مضى لدركائه
 ولت على ما فاني متندما
 وهكذا تنبسط فلسفة حاتم ، وتتضح
 ملامح هذا السلوك من خلال التجريد الذي افرد
 من نفسه على شكل ذات تمثل الجانب المضاد لما
 يعتقد به ، ليجسد هذا السلوك من ثانيا التميز
 الواضح بين الخصيصتين .

ولم ينفرد بهذا الحوار حاتم الطائي ، ولم
 تميز به شخصيته ، وانما نهج هذا النهج مجموعة
 من الشعراء ، لان البناء الفني الزمهم بالمحاكاة
 والاطار الشعري حملهم على التقليد . وقد اكدت
 النماذج الشعرية التي زخرت بها مجاميع الشعر
 هذا الاتجاه ، فعمرو بن الاثم يجرّد شخصية ام
 هيثم ليخاطبها فيقول (١) :

ذريني فان الشح يا ام هيثم
 لصالح اخلاق الرجال مسروق

(١) ابو تمام . الحماسة ٤/ ١٦٥٢ .

ذريني وحطلي في هواي فاني
 على الحب الزاكي الرفيع شفيق
 ذريني فاني ذو فعال تهمني
 نواب يمشى رزؤها وحقوق

وزيد بن حصين يجرّد ابنة منذر فيقول (٢) :
 اقلّي علي اللوم يا ابنة منذر

ونامي فان لم تشتهي النوم فاسهري
 ويجرد زيد بن ظالم ام كدراء (٣) ، ويسميا
 عروة بن الورد ام حسان (٤) ، وعند سالم بن
 قحطان ام الوليد (٥) وفي قول يزيد بن الجهم الهلالي
 ام محمد (٦) ويطلق عليها سودة اليربوعي اسم
 « مي » (٧) . وفي سورة حطائط بن يعفر ابنة
 المتاب (٨) وهي طريقة عند جؤية بن النضر (٩)

(٢) نلس المصدر ١٦٧٨ وهي في ديوان عروة / ٢٥ .

(٣) ن. م. ١٧١٧ .

(٤) ن. م. ١٧٢٣ .

(٥) ن. م. ١٧٢٦ .

(٦) ن. م. ١٧٢٨ .

(٧) ن. م. ١٧٢٢ .

(٨) ن. م. ١٧٢٢ .

(٩) ن. م. ١٧٢٥ .

ويسمىها عبدالله بن الحشرج أم سالم (١٠) وعند رجل من بني سعد أم الكلاب (١١) ، ويكتفي بعض الشعراء بلفظ عاذلة ومواذل ولائمة (١٢) ، وهي كما وجدنا في نماذج حاتم مقطعات تتمسك بامطار المعاني المحددة ، والالفاظ المستعملة ، والصيغ التركيبية التي أصبحت سمة من سمات هذا الغرض ، ومن الطبيعي أن تتضمن هذه النصوص الجواب الذي يرد به الشاعر ، أو القول الذي يبرر به الانفاق ، وعندها يستخدم الفعل (قلت) (١٣) .

وفي الطرف الآخر من قضية التجريد هذه يقف شاعر آخر ليمسك بطرف ثان من الموضوع ، ويعالجه بشكل يوافق المعالجة التي استخدمها حاتم ، وكلها تعبر عن صفة أخرى لازمت هذا الشاعر ، ورسمت خطوط ظاهرة طبعت حياته وكشفت كوامن فلسفة اتخذها أساسا لحياته . هذا الشاعر هو عروة بن الورد ، وهذه الصفة هي الفزوة ، وحب الاسفار والمغامرة . وقد وجدت

(١٠) ن. م. ١٧٢٧ .

(١١) ن. م. ١٧٢٩ . وتتلز الحماسة الشجرية / ٢٥ وما بعدها والحماسة البصرية ٢٧/٢ وما بعدها .

(١٢) الحماسة ١٦٥٥/٢ ، ١٧٠٧ ، ١٧١١ ، ١٧١٦ .

(١٣) تتلز نماذج حاتم والحماسة ٧١٦/٢ ، ١٧٢٢ . وديوان عروة بن الورد / ٢٤ ، ٢٤ ، ٤٥ .

هذه الصفة عند الشاعر استجابة دقيقة
فاستحسنها ، وعرف بها ، وادرك قدرته على
سلامة تحقيقها ، فعاش لها بلا تردد ، والتزم بها
بلا تكلف ، ولهذا كانت تعيش في حبه بصورتها
المجدة ، وترتقي ملامحها في ذهنه بوعي سبق ،
حتى أصبحت ظللا لا يفارقه ، وصوتا لا يتعد عنه ،
وقد استطاع الشاعر بما وهب من نفاذ بصيرة ،
وقدرة استشفاف على ما يحيط به من معالم
متفاوتة أن ينتزع الإعجاب من أصحابه . وبأخذ
زمام المبادرة بالسيادة ولكن من جانب هو غير
الجانب المعروف في مجتمعه ، فأصاب الأمر من
موضع آخر ، ولمس المجد بوسيلة غير مدركة من
قبل أبناء عصره .

كان عروة بن الورد متحسبا للأمر ، وهو
يعني الظاهرة ، ويحسن السلوك للوصول إليها وقد
أهلت قدرته الشعرية ، وبراعته في الانتقاء والبناء
على تحقيق رغبته حتى كان تجريده للموضوع
تجريدا واعيا ، وقد اختار له المرأة اللائمة على هذا
السلوك وهو في تجريده هذا يوضح أبعاد الفكرة
الثابتة في نفسه ، ويحدد خطوطها الواضحة ،
فالمرأة تلومه على الفزو ، وتحاول أن تحول بينه
وبين المخاطر التي توصله الى غايته ولكنه ينتهي
عادة بما يرد لومها ويذهب عتابها ويفقد حججها

ويحرص الشاعر شأنه في التجريد الاول على
استخدام الفعل « اقلي على اللوم » ويطلب منها
ان تتركه ونفسه لايمانه بان المنايا تغر كل ثنية ،
وايمانه بخلود الاعمال الكريمة والاحاديث المشرفة
ولهذا توزعت الافعال التي يخاطب بها المرأة في
شعره فيقول (١) :

وسائلة ابن الرحيل وسائل
ومن يال الصلوك اين مذهب
مذهبه ان الفجاج عريضة
اذا ضن عنه بالفعال اقارب

ويقول في قطعة أخرى (٢) :

اقل لي مليء اللوم يا بنت منذر
ونامي وان لم تشتهي النوم فاسهري
لدريني ونفسي ام حسان انني
بها قبل ان لا املك البيع مشري
احاديث بقي والفتى غير خالد
اذا هو امسى هامة فوق صير

(١) الديوان / ١٩ .

(٢) الديوان / ٢٥ .

ذريني اطوف في البلاد لعنسي
اخليك او اغنيك عن سوء محضري
الخ

ويقول في الثالثة (٣) :

الم تعلمي يا ام حسان اننا
خليطا ذبال ليس عن ذاك مقصر
وان المنايا ثفر كل ثنية
فهل ذاك عما يتقي القوم محصر
ويستمر عروة في هذا النهج الشعري ،
وبهذه الطريقة التي تعتمد المرأة في الحديث وتتخذ
منها ذاتا تسال الشاعر عن طريقته في الحياة (٤) .

(٣) الديوان / ٣٩ .

(٤) الديوان / ٤٥ ...

دعيني للنفس اسمى فأنسى
رايت النفس شرم اللثم

والديوان / ٤٨ ...

تقول الا صبر من اللزو واشتكي
لها القول طرف احور العين داعم

والديوان / ٥١ ...

ارى ام حسان القداة تظومني
تخوفني الامعاء والنفس اخوف

لقد وجد عروة في هذه الصيغ الشعرية إثارة كانت تحمله على بسط فلسفته والكشف عن حقيقة سلوكه الاجتماعي لايمانه بهذا النمط من الحياة ، وهذا ما جعل شعره صورة لحياته وقد ذوب فيه العلاقات الكبيرة المتباعدة في تلك الحياة مستمداً من هذه التساؤلات مواضع الكشف الحقيقي عن دخيلة النفس الطامحة لتسجيل المفاخر التي وجد فيها الشاعر مفارقة تميزه عن أبناء عصره ، وقد استطاع تحقيق هذه الذات من خلال التساؤل الواعي ، والإجابة المدركة والحوار الصادق الذي ملك عليه أطراف الحديث الحقيقي .

إن حاتم الطائي وعروة بن الورد لم يمسا بأطراف الموضوع وحدهما ، وإنما كانت هناك أكثر من يد تمسك بالخيط من مواضع أخرى لنؤدي مهمتها القائمة على أساس الحوار المفتعل أو الاختلاق الذاتي المتمثل بهذا الشكل الكلامي لتؤدي مهمتها ولتعبّر عن وجهة النظر التي يستشعر

والديوان / ٦١ ...

وكانت لا تلوم فارقتني

ملاحتها على كل جميل

والديوان / ٦٢ ...

ديني أطوف في البلاد لعطني

الحيد لعني فيه لدي الحق محمل

بها هؤلاء الشعراء فابو دؤاد اليبادي تشكوه زوجته
(أم حنتر) لتبديده ثلاثين ناقة وتزعم انه أفسد
المال ، فيقول (١) :

في ثلاثين زعزعتها حقوق

أصبحت أم حنتر تشكوني

زعمت لي بأنني أفسد المال

وأزويه عن قضاء ديوني

أملت أن أكون عبدا لمالي

وبهنا بها مع المال دوني

إن من شيمتي لبذل تلادي

دون عرضي فإن رضيت فكوني

وليد يقف في ديوانه موقفين يقربان من

موقف حاتم الطائي حتى تكاد تكون الصور والأفعال

والتبرير متشابهة يقول في الأولى (٢) :

أعازل قومي فأعذلي الآن أو ذري

فلست وإن أقصرت عني بمقصر

أعازل لا والله ما من سلامة

ولو أشققت نفسي الشحيح المشر

أني المرض بالمال التلاد واشتري

به الحمد إن الطالب الحمد مشتري

(١) الديوان / ٢٤٦ .

(٢) الديوان / ٤٦ .

ويقول في الثانية (٢) :

تلوم على الاهلاك في غير ضلة
وهل لي ما امسكت ان كنت باخلا

ومثل لبس يصنع طرفة (١) ، وعدي بن
زيد (٥) ، والمرقس الاصفر (٦) ، ومعاوية بن
مالك (٧) ، والاسود بن يعفر (٨) ، وحاجب بن
جيب (٩) ، وعمرو بن معد يكرب (١٠) ، وخفاف بن
نديه (١١) ، وعمرو بن الاهتم (١٢) ، والمخيل
المدي (١٣) ، وسهم بن حنظلة (١٤) ، وكعب بن
سعد (١٥) .

- (٢) الديوان / ٢٤٦ .
- (٤) الديوان / ٨٣ .
- (٥) الديوان / ٣٥ .
- (٦) الديوان /
- (٧) الفضليات ١٥٦/٢ .
- (٨) الديوان / ٢٤ .
- (٩) الفضليات ١٦٨/٢ .
- (١٠) الديوان / ٦٠ .
- (١١) الديوان / ٧٧ .
- (١٢) الفضليات ١٢٣/١ .
- (١٣) الفضليات ١١٦/٢ .
- (١٤) الاصمعيات / ٤٦ .
- (١٥) الاصمعيات / ٧٠ .

ولم يقتصر اللوم على الغزو والانفاق وحب
 المغامرة ، وانما تعداه الى مسائل اخرى اخذت
 طابع المعاتبة ، فامرأة اوس تعاقبه على شرب
 الخمر (١٦) وكذلك السموال (١٧) ، وزهير تلومه المرأة
 في الوجد (١٨) وامرؤ القيس يلام على طرده (١٩) وربما
 تعدى اللوم هذه المواضع الى مواضع اخرى تخص
 الاخفاق في الحرب (٢٠) وغير ذلك من الموضوعات
 التي يجد في تفسيرها الشاعر مبررا ، او يتخذ منها
 حجة تعاونه على شرح سلوكه او فلسفته او طريقته
 التي سلكها في معالجة المائل التي تعترضه .

ان الشعراء الذين عرضت لهم ، والشعراء
 الآخرين الذين وجدوا في هذه المخاطبة نهجا يتفهمون
 منه في التنقيس عن دخائل نفوسهم ، قد اتخذوا
 اسلوبا موحدا . من حيث الصياغة واستخدام
 الافعال وانتقاء الوقت وتسلسل الافكار حتى اصبح
 بإمكاننا فرز الاساليب المستخدمة في هذه المواضع ،
 فنحتم يستخدم عبارة (وغاذلة) و (وقائلة)
 و (عاذلتن) وعروة يستخدم عبارة (وسائلة)

- (١٦) الديوان / ١٤
- (١٧) الديوان / ٨٥
- (١٨) الديوان / ٢٤٦
- (١٩) الديوان / ٩٧
- (٢٠) الحماسة ٢/ ٧٦٥

وحاتم يقول « مهلا نوار اقلي اللوم » ويقول عروة
« اقلي عليّ اللوم ... » وحاتم يقول « ذريني
وأريني ودعيني » ويقول عروة « دعيني وذريني » .
ويقول حاتم « ألم تعلمي ... » ويقول عروة
« ألم تعلمي » ويختار حاتم الليل لمعانيه ..
فيقول :

وعاذلة هبت بليل تلومني
وقد غاب عيوق الثريا فعردا
وفي أبيات أخرى يقول :

وعاذلتين هبتا بعد هجمة
تلومان متلافا مفيدا ملوما
تلومان لما غور النجم ضلة
فتى لا يرى الائلاف في الحمد مغرما
ويختار عروة الليل كذلك فيقول :

اقلني عليّ اللوم يا بنت منبدر
ونامي وان لم تشتهي النوم فاسهري
ان هذه الصياغة لم تقتصر على هذين
الشاعرين وانما يشاركما بقية الشعراء الذين
اشرت اليهم .

يقي هناك امر آخر اتسمت به كل القصائد

التي استشهدت بها ، وهو شمول قضية تجريد المرأة دون غيرها ، واقتصار الحديث عليها ، واتخاذها الطرف الثاني الذي يستثير هذه المائل في كل الحالات ، وبمختلف الأشكال التأولية التي وجد فيها الشعراء خصائصهم ، وفي كثير من الاحيان تكون الزوجة .

ان اقتصار الموضوع على المرأة يمكن ان يحدد قيمتها في التوجيه السلوكي للرجل ، ومشاركتها في تحديد المسؤولية التي اضطلع بها . وإشارات الشعراء لحديثها ، وبهذا الشكل من اللوم والعتاب يضع المرأة في المركز الذي يؤهلها لهذه المهام ويحملها مسؤولية المشاركة الفعلية لحياة الرجل وضمن المستقبل الذي ترسمه من خلال تصرف الرجل الذي لا يرضيها في بعض الاحيان . وهذه الصورة تكشف الوجه الحقيقي لهذه القيمة الاجتماعية الكبيرة والاسهام الجاد في تحديد النهج المميز لكل عمل يقدم عليه .

ان هذه المرأة لم تكن الزوجة على الإطلاق لان الشعراء ذكروا اكثر من اسم ولم يكونوا بحاجة الى هذه الاسماء المتعددة ، فهي نوار وسلمى وأم عامر وماري وابنة عبدالله وابنة مالك وابنة ذي البردين وعاذلة وسائلة وعاذلتين عند حاتم . وهي اسماء وليلى وسلمى وتماضر وسلمى وأم وهب وبنث منذر

وام حسان وام مالك وام سرياح عند عروة ومن
غير المعقول ان تكون هذه الاسماء كنيات
لزوجتيهما . وهذا يعني ان الاسماء التي لجأ اليها
الشاعر ان لم تكن أسماء حقيقية . ان هذه الدراسة
البسيطة تكشف عن الجانب الموضوعي لبعد من
أبعاد بناء القصيدة والثناسق الفكري الذي ينظم
هذا البناء ، وكان الشاعر الجاهلي يخطط لذلك
وفق نموذج شعري متكامل ، تتوارد فيه الصور
والانمال والاجواء ، وهو لا يخرج عن هذا الاطار ،
وكان يتحرك وفق أسلوب شعري مرسوم ، يدلل
عليه هذا البناء .

لقد اقتضت ، وانا اعرض لظاهرة الحوار
في القصيدة الجاهلية على ايراد نموذجين كبيرين من
النماذج التي لمست فيهما وضوح الظاهرة ، وتجسد
الحوار ، وابرز الاتجاه المتمكن في نفوس اصحابهما .
ولم يكن غرضي من ذلك الا التمهيد للدخول الى
طوايا الفكرة ، واستقراء مظاهرها المتعددة ،
وتلمس الفكر الشعري المبثوث في ثنايا الابيات .
والاهتداء بعمد ذلك الى النموذج المتكامل الذي
وضعه الشعراء الاوائل لهذه الكيفية التي أصبحت
تقليدا متفقاً عليه ، وقاعدة تحتل في السلوك
الحسي . ويمثل الحوار الذي اخذ هذا الشكل
في القصيدة الجسر الفكري الذي حاول الشعراء

استخدامه لنقل أفكارهم الى الناس ، وايضاح
العلل التي وجدوا انفسهم ملزمين باتخاذها ،
ليسيطوا لهؤلاء الناس المبررات التي دفعتهم لذلك ،
حتى اصبح بإمكاننا ان نفرد الشعراء الى مجاميع
تمثل كل مجموعة فكرة تدافع عنها . فمجموعة
تستخدم الحوار لتدافع عن فكرة الكرم والعدل
والمطاء والانفاق ، ومجموعة أخرى تستخدم
الحوار لتدافع عن حب المخاطرة ، وتجسم
الاهوال ، والغزو . ومجاميع أخرى تستخدم الحوار
لتحاول ايقاف اللائمين على شرب الخمرة عند
حدهم أو تحاول التبسط من خلال أحاديثها في
استحداث الصور الالهية والاشكال الخيالية التي
ترسم لهم ، أو تحاول اظهار الدوافع التي تختفي
وراء شحوب اجسامها ، لاتخاذ ذلك مبررا للحديث
عن دوافع الحزن الذي اعتراههم ، وفلسفتهم في
ذلك .

والشعراء في كل مجموعة من هذه المجاميع
تلتزم اسلوبا محددا وصيفا شعرية متفقا عليها ،
والفاظا واشكالا درجوا على استخدامها حتى
اصبحت اتجاهها يجمع بين الاساليب والمعاني
والالفاظ . . واصبح الشاعر مقيدا بذلك ، ملتزما
بما هو مفروض عليه ، يعرف مواقع خطواته وهو
يتحدث عن كل موضوع ، ويمطي الصفات المتفق

عليها لكل متسائل . ويمنح الجو الشعري الذي يجسد عمق الظاهرة لكل عنصر يسهم في إبراز ظاهرة الحوار ، لتكامل الاجزاء ، ولتصبح قادرة على الاداء ، وصالحة لخلق المناخ الملائم . وقد ادى هذا التخصص الى ظهور نماذج مختلفة ، وابداع صيغ لها شكلها المتميز ، وهي تحمل طابع الشكل المراد معالجته . ولعل النماذج التي ستلحق بالبحث توضح هذا التميز الشعري الواضح .

ان صورة المحاكاة المناسبة التي يهيئ لها الشاعر ، وصورة التساؤل المنطقي الذي يرسمه من خلال الوضع التقريري لهذا التساؤل ، وتراكم الصور المألوفة في كيفيتها وتوافقها وترباطها تضع الشكل العام الذي كانت تأخذه هذه الصياغة ، والهيكل الفني المتبع في توحيد الاجزاء التي خلطت لها الشاعر ابتداء من عبارة « قالت » وما يتعلق بها من خصائص واحداث ، ويلوح من أوضاع وتعاطف حتى نهاية الجواب الذي احتفظ به الشاعر لنفسه ، بعد ان أعد له الاعداد الكافي من المظاهر النفسية والمنطقية ، وما يتصل بها من مظاهر اخرى اسهمت بشكل تقريرى في تحسيد ملامح التساؤل . وهو في الغالب صورة زمنية متكاملة ، عرف الشاعر حدودها وتشرب

خصائصها ، فاصبحت جزءا لا ينفصل عن حياته ،
وطابعا عاما تغرد به عن سواء ولهذا كانت مشاغله
فيه بارزة ، وتصويره لأبعاده واضح الرؤية ، لا
ينترك منه دقيقة إلا رسمها ، ولا يظفر بخفقة من
خفقانه إلا روى غليله من اشباعها ، وقد ساعد
هذا التدقيق على اظهار الصنعة المعروفة عند
الشاعر بشكل متميز .

فحاتم الطائي اكرم العرب لا لانه هو الوحيد
الذي يقدم الطعام لضيوفه ، ولا لانه يتفرد وحده
بهذه الخصيصة ، ولكنه استطاع ان يعطي لكل
جانب من جوانب الكرم ما يفيء زواياه ، ويمنح
كل خصائصه ما عجز الآخرون عن اضاءته . وقد
استخدم الشعر لذلك استخداما فنيا سليما .
بيّن فلسفته التي تشجع اصولها ، فعاش البذل
في وجوده عطاء وكرما وتضحية ، وادرك ان ذلك
المطاء لا يمكن ان يكون خلودا الا اذا بذل . وان ذلك
المال الذي كان يقدر على التصرف به لا يحقق له
الذكر الحميد الا اذا اطعم فيه واغدا ، واشبع
جائما ، وفك عانيا واسيرا . وقد استقطبت هذه
الافكار في ذهنه حقيقة حية . آمن بها ايمانا مطلقا ،
لم يزحزحه جبروت الجوع الميت . ولم تخلله
قدرة الحاجة القاتلة التي كان يستشعر بها ،
ويقدر غائلتها المرة ، حتى اصبحت صرخاته

الانسانية في هذا المجال خطأ انسانيا واضحا يبرزه
الشعور الانساني العميق بفداحة 'الجوع' الذي ياكل
النفوس ويسقطها من أبراج انسانيتها .. ولهذا
كانت سماحته في العطاء لا تحد وخدمته في اطعام
الضيف لا تنتهي (١) .

ايا ابنة عبدالله وابنة مالك
ويا ابنة ذي البردين والفرس الورد
اذا ما صنعت الزاد فالتمي له
اكيلا ، فاني لست آكله وحدي
اخا طارقا ، او جار بيت فاني
اخاف مذمات الاحاديث من بعدي
واني لعبد الضيف ما دام ثاويا
وما في الا تلك من شيمة العبد
ان ايمان حاتم بالكرم ينبع من فلسفته القائمة
على اعتباره عادة لا تقاوم وكثيرا ما كان جوابه
مؤكدًا لهذه الفلسفة (٢) :

وقائلة اهلكت بالجوود مالنا
ونفسك حتى ضر نفسك جودها

(١) الديوان ٤٣ - ٤٤ .

(٢) الديوان ٤٤ .

فقلت دعيني انمسا تلك عاداتي
لكل كريم عادة يستعيدنها

وهو كما اكدت يستخدم الحوار القائم على
التساؤل وسيلة لبسط هذه الفلسفة الحكيمة ،
منخلدا من المرأة محورا محركا لكل الاجوبة الجاهزة
في فكره .. وهو لا ينسى ايضا القضايا الاخرى
التي تدفعه الى هذا السلوك .

وعروة بن الورد من الشخصيات الجريئة في
عالم الشعراء ، لا لانه الوحيد الذي يقدم نفسه
للموت طعمة سائفة ، وليس لانه يتفرد دون غيره
بهذه الخصلة التي عرف بها واشتهر بقدرته على
تجاوزها . وانما استطاع من خلال اتصافه بهذه
الصفة ان يعطي لكل بعد من ابعاد الشجاعة ما
يجعله اكثر قدرة على التعبير لابرار هذا البعد
او ذاك منتفعا - وتلك خصيصة في ذهن الشاعر -
من الاشارات المثيرة التي وجد الاعجاب بها ياخذ
شكلا متميزا ، والاهتمام بابرارها يمنع تركيزا
اشد . ولعل موهبته الشعرية الجيدة ، وتوئده
الحسي اللامع ساعده على تكييف هذه الالتفاتات
تكييفا شعريا موفقا حتى اصبحت الخصال جزءا
من حياته ، فتلونت بانماط الجسراة واصبحت
انجاساته كلها تمثل التضحية وحب المخاطرة ،

حتى ترسخ في ذهنه بان الموت على الهيئة التي
صورها أو تخيلها أو ارادها لا يمكن أن تكون
محمودة إلا اذا كانت تضحية جريئة (١) ..

ذريني اطوف في البلاد لعني
أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فان فاز بهم للنية لم أكن
جزوعا وهل عن ذلك من متاخر

* * *

ولكن صلوكا صفيحة وجهه
كفوء شهاب القابس المتنور
مطلا على أعدائه يزجرونه
باحتهم ، زجر المنبح المشهر
اذا بعدوا لا يأمنون اقترابه
ثشوف أهل الغائب المنتظر
فذلك ان يلسق النية يلقها
حميدا وان يستفن يوما فاجدر

وفي قطعة أخرى تبرز ملامح شجاعته
وفلسفته في الطريقة التي اختارها واعتقد بها (٢) ..

(١) الديوان ٣٦ - ٢٧ .

(٢) الديوان ٢٩ .

الم تعلمي يا أم حسان اتنا
خليطا زيال ، ليس عن ذلك مقصر
وأن المنايا تفسر كل ثنية
فهل ذلك عما يبتغي القوم محصر
وغيراء مخشي رداها مخوفة
أخوها بأسباب المنايا ، مفرر
بظمت بها شك الخلاج ولم أقل
لخيابة ، هيابة : كيف تأسر
ولعل هذا النمط أصبح منهجا يسلكه ،
وملهبا يبشر به (١) .

وتحن صبحنا عامرا إذ تمرست
علالة أرماع وضربا مذكرا
بكل رفاق الشفرتين مهتد
ولدن من الخطي قد طر اسمرا
عجت لهم إذ يخنقون نفوسهم
ومقتلهم تحت الوغى كان اعلا
ان هذه النفس التي كان بإمكانه أن يجعلها
زخرة بمباهج الحياة ، ومتع الدنيا . تلهو كما
يلهو الآخرون ، وتقبل بما يقبل به القانعون ، هذه

النفس لا يمكن ان تخلد الا اذا كانت قادرة على
البدل والا طويت مثل ملايين النفوس التي عاشت
وماتت ولم تترك لها ذكرا يحمد ، وكأنها لم تكن .
وكان الدنيا لم تجد لها ظلًا فيها . فما الفرق اذن
بين النفسين (٢) ؟؟

دعيني اطوف في البلاد لعلي
أفيد غنى فيه لدي الحق محمل
اليس عظيمًا أن تلم ملمة
وليس علينا في الحقوق معول
فان نحن لم نملك دفاعا بحادث
تلم به الايام فالموت أجمل
وفي حديث آخر يقول (٢) :

أرى ام حسان الغداة تلومني
تخوفني الاعداء والنفس اخوف
تقول سليمى لو اقمنا لمرنا
ولم تدر اني للمقام اطوف
لعل الذي خوفتنا من اماننا
يصادفه في اهله ، المتخلف

(٢) الديوان ٦٢ .

(٣) الديوان ٥١ .

ان النفس الكبيرة هي النفس التي تخدم
الآخرين ، وتستجيب لنوازع الخير وتدرك أن
الخلود في تضحيتها ، وأن الموت في كونها نفسا
لا تتجاوز النفوس الاخرى ، وبذلك تسقط في
مدارج النسيان ومهالك العدم .

من هذا التفكير المدرك ، ومن هذه الذهنية
النافذة كانت ترتفع اعلام الخلود في نفس عروة ،
ومن هذا الإيحاء استطاع أن يخدم فكره معبرا عنه
بشعره كما عبر الآخرون منتقمين من علامة
الاستفهام الكبيرة التي تخفي وراء عبارة اللوم . أو
العتاب التي استخدمهما احسن استخدام ، ووفق
الى صياغتها بأحسن صياغة .. وهكذا تأخذ أبعاد
التجريد أشكالا متفاوتة تحددتها النزعات الانسانية
المستحكمة ، وتبرزها القدرة المتعكنة في كل نفس ،
فاذا قدر لهذه النفوس أن تأخذ مواضعها في عالم
التضحية والجراة فهناك نفوس كانت تأخذ أشكالا
غير هذه الاشكال ولكنها استطاعت أيضا الى حد
بعيد أن تحدد وجودها في عالم الشعر الجاهلي .
فامرؤ القيس كانت حياته غير حياة أولئك ، وكان
نهجه مغايرا لنهج الآخرين ، لأنه نشأ في ظل حياة
مترفة كما تحدثنا الاخبار ، وذاق من ترف الدنيا
ما كان غيره محروما منه ، انتقل يرسم لنا هذا
الشاعر عالما غير عاله ، ويصور لنا حياة غير حياته،

ويعكس لنا من ألوان الحياة ما لم يكن له فيه نصيب . فجاء تجريده صورة لما يحيط به ، وجاءت صورته عالما متراكما من الأحداث التي عاشت في ذهنه حقيقة ، أو أدرك بعضها معايشة نادرة . ولكنها كانت عالما ينفرد به الشاعر ، وقدرة استطاع أن يسخرها لفنه ، والوانا منطوية من الحس الشعري الواضح الذي وجد فيه العالم المريح ، الذي يستطيع أن يمارس فيه النشاط الذاتي من خلال التجربة البسيطة أحيانا ، أو خلال القدرة على تصوير هذه التجربة - غير الواقعية - في الأحياء الأخرى .

وتأخذ شخصية امرئ القيس في هذا التجريد وتقديم الحوار أبعادا قصصية واضحة ، تنجلي من خلالها قدرته ، ويبرز تمكنه الشعري ، وتتضح جوانب الصور التي أراد لها أن تكون بارزة المعالم . لأنه جرد امرأة تنهض يمسو إليها برفق ومهل للملا يشمر بمكانه أحد ، بعد ما نام أهلها ولكن هذه المرأة التي جردها تفجر من وصله هذا ، وتخشى الفضيحة والسب ، وتحسه بالسمار والناس الذين يحيطون به ، ولكنه وبأسلوبه القائم على هذه الطريقة من الحوار المفتعل ، والأسلوب القصصي المتصل ، يرد عليها ، ويقم بالله على ألا يبرح هذا المكان ولو قطعوا

رأسه وجملوه أوصالا . والصورة في واقعها - كما
أرى - لم تكن صورة حقيقية ، ولم يكن لها ظل
من الواقع إلا في ذهن الشاعر القاص . لأن طبيعة
الحوار الذي رسمه ، والأشكال التي ابتدعها ،
والموضوعات التي تطرق إليها ، والتقاليد التي
أحييت باللوحه من خشية الفضيحة والتحسس
بالسماز وأحاطة المرأة بالناس .. هذه التقاليد
بعيدة كل البعد عن طبيعة الحياة الجاهلية التي
قامت على حماية الشرف ، والدفاع عن العرض ،
والالتزام الخلقي الذي يفرضه العرف القبلي ..
أن صورة الحوار هذا لم تكن واقعة إلا في ذهن
الشاعر ، وأن أحداثها لا ترسم إلا في مخيلته (١) .

سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حجاب الماء حالا على حال
فقلت سبائك الله انك فاضحي
الست ترى السماز والناس احوالي
فقلت يمين الله أبرح قاعدا
ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي
حلفت لها بالله حلفه فاجبر
لناموا فما ان من حديث ولا صال

الى آخر الابيات التي يكشف فيها ما كان
يرمي اليه من هذا الحوار ، وما كان يسمى اليه
من وراء هذه الصياغة القصصية الرقيقة ..
فامرؤ القيس في هذا الحوار يريد التحديث عن
مغامرته ، والاشارة الى صراحته في هذا السلوك
واختلاف الصور اللااخلاقية التي اوسمت في
ذهنه ، ليشبع غريزته التي عبر عنها ، وعرفت
عنه ، وتسلسل من خلالها الى الشعور الذاتي
بادراك الحدث المفلوب ، وجني ثمرة اللذة الحسية
التي تعالت في نفسه ، وتآلقت خطوطها في ذاته ،
وتوضحت اطراف صورتها بشكل مفصل من خلال
الحديث المغري ، والصورة البارزة ، والتعاطف
المتوذب ، والاثارة الحسية التي انتزعها من فكره
ولصقها على لوحة شعره حقيقة حائرة .

ويعاود امرؤ القيس الفكرة ثانية في احاديث
تكاد تشابه الحديث الاول وتكاد أحداثه وصوره
تقرب من أحداث وصور اللوحة الاولى (١) .

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
نقالت لك الويلات انك مرجلي
تقول وقد مال الفيض بنا سما
فقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

(١) الديوان ١١ - ١٢ .

نقلت لها سيري وارخي زمامه
ولا تبعدينني من جنالك المعلن

.....

ويخضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهمو بها غير معجل
تجاوزت احراسا واهوال معشر
علي حراس لو يشعرون مقتلي

.....

فقلت يمين الله ما لك حيلة
وما ان ارى عنك المعاية تنجلي

ان هذا اللون الشعري الذي انفرد به امرؤ
القيس وبهذه الهيئة الشعرية القائمة على الحوار
المفتعل تمثل الطريقة التي اتبعها الشعراء الآخرون
الذين ارادوا ان يعبروا عن افكارهم فاهتدوا الى
هذا السبيل ، واستخدموا الصيغ المألوفة ،
والاساليب المتبعة ، وطريقة الحوار التي اصبحت
نهجا تقليديا معروفا ، تصبح المرأة فيه هي الطرف
المحرك والاداة الدافعة لكل توجيه يحاوله
الشاعر .. ولكنها كانت تأخذ الواجهة الذاتية التي
يستنبطها الشاعر من خلال الحدث المطلوب ، او
الصفة البارزة ، او الاتجاه المحدد .

ان التجريد عند امرىء القيس لم ياخذ هذا الشكل وحده وانما كان ياخذ اشكالا اخرى ، وكأنه كان يحس بالراحة النفسية وهو يستخدمه ، لانه كان يجد فيه راحة وتنفيسا ، ففي بائيته يطلب من لائمه بعض اللوم . . . ويطلب منها ان تقلل لانه لم يعد يحتمل وهو حديث يوحى بالترابط النفسي الذي كان يشد الشاعر الى هذا الحديث والشعور الدافق بتوحيده في بعض الاحيان مما يلزم به من احداث . . . وعندها يجد نفسه مدفوعا الى استحداث الصورة ثم الطلب منها ان تقلل . . . وفي هذا الاستحداث ومن خلال المحاولة النفسية تتبدد بعض طبقات الاحزان التي كانت تملا عليه النفس (١) .

فبعض اللوم عاذلتي فاني
ستكفيني التجارب وائسابي

ان اللائمة حقيقة غير موجودة ، والعاذلة التي يمكن ان توجه اليها هذا العتاب غير وائعة ولكنه كان يحس بنفسه حاجة اليها لتخفف من عنائه بعض التخفيف وهو في محنته هذه ، تطارده نلول بني اسد ، وترصده عين المنذر بن ماء السماء وتسحب من خلفه بقية القبائل التي كانت

تظهر له بعض الود في زمان أبيه وأعمامه ثم ينفرد
عقد أمارته ، فيسمر بالخيمة تقف شامخة ،
وأطياف الموت من خلال رماح وسيوف بني أسد ،
ويحس بأن اللائمة لابد أن تكون امرأة تملأ نفسه
بمد يأسها وتخفف حرارة الخوف بعد أحاطته
بمناصره .. يجرد هذه المرأة لتكون باعشا حقيقيا
للوم ، وداعية للحديث الذي يريد التنفيس عنه
بعد ارتفاع هذا السؤال الكبير الذي يخنفي وراء
علامة اللوم هذه . وعندها تفتح أمامه أبواب
الراحة بشكل فيح وتوصد أمامه أبواب الهموم
والاحزان ، وبعدها يشرح حبه الحزين وحياته
المتبددة ، ووجوده البعثر ، ونهايته المؤلمة . وقد
استطاع حقا أن يكون هذا المفتاح هو المؤشر
الانعطافي في توجيه تيار اليأس ، ليرز على شكل
آهات مرسومة ، وفلسفة محددة ، ضاقت
بصاحبها السبل فكتمها .

وفي لوحة من لوحات صيده يحاول أن يتحدث
عن قدرته في الصيد .. وهو كمادته يتخذ أسلوب
الحوار أسلوبا لإبراز هذه القدرة .. ولكنه يجعل
الحديث في هذه المرة بينه وبين رجل ، لأنه من غير
المعتول أن تكون الربيثة امرأة .. وهو يفتتحها
بمبارته المألوفة (١) ..

وقد اغتدي قبل العطاس بهيكل
شديد مثك الجنب نعم المنطق
بعثنا ربنا قبل ذلك مخملا
كلثب الغضا يمضي الضراء ويتقي
فظل كمثل الخشف يرفع راسه
وسائره مثل التراب المدفق
فقال الا هذا صوار وعانة
وخيط نمام يرتعي متفرق
نقمنا باشلاء اللجسام ولم نقد
الى غصن بان ناضر لم يحرق

.....

فقلت له صوب ولا تجهدنه
فيلدرك من أعلى القطاة فتزلق

.....

فقلنا الا قد كان سيد لقانص
نخبوا علينا كل ثوب مروق
ولعل صورة زهير التي وصف فيها صيده
تلتقي مع هذه الصورة في اطارها العام ودقائقها
الصغيرة وحتى في بعض صيغ الفاظها . وفي هذا
التشابه تتضح طبيعة هذا الحوار ، وتحدد

الاشكال الفنية التي يلتقي عندها الشعراء واللبّات
التي يستخدمونها في بنائهم . لان زهيراً يصف
غلامه الذي ذهب يستطلع الحيوانات الوحشية
ثم جاء هذا الفلام يدب ويخفي شخصه ويضالّه ،
ثم يخبر جماعته بأنه رأى ثلاث اثن وحشية وهي
ضامرة كافراس السراء ومعبها حمارها ، ثم رسم
الشاعر صورة الوصية التي بلغها لهذا الفلام
ليتمكن من صيده ، مستخدماً الهيئات الجسدية
والاحوال النفسية التي كانت تلوح من خلال الاطار
العام للصورة (١) .

فبينما نبغي الوحش جاء غلامنا
يدب ويخفي شخصه ويضالّه
فقال شياه راتعات بقفرة
بمستاد القرّيان حو مسائله
ثلاث كاقواس السراء وناشط
قد اخضر من لس الغمير جحافلّه
وقال اميري ما ترى رأي ما نرى
انخلّه عن نفسه ام نساو له

.....

فقلنا له سدد وابصر طريقه
وما هو فيه عن وصاتي شاغله
وقلت تعلم أن للصييد غيرة
والأ تضيعه فانك قاتله

ان صورة الحوار الذي كان الشاعر الجاهلي
يستخدمه لم يقف عند حدود الصفات التي وتفت
عندها وانما كان اطارا عاما لكثير من نوازع النفس
الانسانية ، ووعاء تراق فيه الشاعر ، ويبدو ان
هذا الاطار كان يجد الاستجابة النفسية الكاملة
ولهذا كان يأخذ الشكل الشامل لطبيعة الشاعر ..
ويتووعب الصورة مهما كان بعدها . فابو ذؤيب
الهلالي يجرد شخصية المرأة التي منحها حق
الاستفسار عن حاله وشحوب جسمه ، وابتذال
نفسه ، وتركه الزينة . ومنحها أيضا حق
الاستفسار عن شدة أرقه ، وعدم قدرته على النوم ،
حتى أصبح لا يوافق مضجعا .. لقد جرد أبو
ذؤيب هذه المرأة التي سماها أميمة لتال هذه
الاسئلة ، ولتشير هذه الكوامن ، ليكشف عن ألمه
وحزنه ، وليتخذ هذا المفتاح وسيلة للتعبير عن
دواعي الشحوب ، وأسباب الأرق ، وعوامل ابتذال
النفس . وليبسط فلسفة الحزن التي علت نفسه ،
وصبغت حياته بسبب المأساة التي أصابته ، فقد

هلك بنوه الخمسة في عام واحد ، أصابهم الطاعون ،
 وكانوا رجالا ولهم يأس ونجدة ، فبكاهم بهذه
 القصيدة الرائعة .. التي جعلها على هذه الهيئة ،
 واتخذ لها هذا المنهج ومنحها هذا المدخل لتكون
 أقدر على تبديد الحزن من خلال التأمل ، وفتيت
 قدرة المصاب من بين ثنایا الراحة التي يستشعرها
 وهو يسمع أصداء تأثره جما ضعيفا ، وشحوبا
 مضنيا ، وتركها لكل مباهج الحياة . وهي حالة
 نفسية مقبولة ، يتلمس فيها المفجوع ملاوة
 الحديث ، فتترب همومه أجابة يصاحبها الالم
 الكامن ، ويخالطها الحزن الممض .

ان هذا اللوك الشعري اعطى المجال الحر
 لاستجابة الشاعر الطبيعية ، لأنه ترك له حرية
 الحديث عن المصيبة ، ومنحه فرصة الانطلاق
 للتعبير عن تراكم الحشرات .. وشرح فلسفة
 البكاء التي اورثها آياه الموت . وتبرير الحزن الذي
 لازمه بعد وقوع النكبة (١) ..

قالت أميمة : ما لجسمك شاحبا
 منذ ابتدلت ومثل مالك ينفع
 أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا
 الا اقض عليك ذاك المضجع

(١) المصليات ٢/ ٢٢١ .

فاجبتها : اما لجسمي انه
اودى بني من البلاد فودعوا
اودى بني واعقبوني غصنة
بعد الرقباد ومبرة لا تقلع

وتحدد ملامح هذا الاتجاه في قصيدة اخرى
ولشاعر آخر هو كعب بن سعد الفزاري الذي
اتخذ الحوار بينه وبين سلمى وسيلة للحديث عن
حزنه لانها انكرته وانكرت شحوبه كانها لم تدرك ما
نجمه به الدهر من علك اخيه الذي كان يكفيه
ويعينه على نائبات الدهر ، وكان جموحا لخلال
الخمر ، حريصا على خلوات الكرام . ثم ابدى اسفه
على الصحبة الطيبة ، وعزى نفسه بانه سوف
يلحق اخاه ، وتمنى ان لو استطاع فداءه ، ثم
انحى على الدهر يلومه فيما صنع . وهو حديث
مؤلم ، لان الشاعر يستبطن مشاعره ، ويستثير
دوانعه وقد وجد في تساؤل سليمى اشارة لهذا
الحديث ، وتحفزا لتوضيح ملامحه . وهي صورة
تقرب في كثير من جوانبها من صورة ابي ذؤيب ،
وحتى الشكل الذي اخذه التساؤل والشحوب
الذي اعتري الاثنين ، وما اوحته طريقة
السؤال (١) . .

(١) الاصعيات ١.١ .

تقول سليمى ما لجسمك شاحبا
 كأنك يحميك الشراب طيب
 فقلت ولم اعي الجواب ولم الح
 وللدهر في صم السلام نصيب
 تتابع احداث تخر من اخوتي
 وشيين رامي والخطوب تشيب
 انى دون حلو الميش حتى امره
 تكوب على اثاره من تكوب
 ان الربط بين هاتين القصيدتين والشد بين
 هذين الموضوعين المتشابهين والتوفيق بين المنهج
 الذي سلكه الشعراء يحدد لنا التوافق الذي كان
 يشد البناء الشعري للقصيدة ويضع الخطوات
 الاولى في توجيه الدراسة النقدية لتتبع هذه
 الفلواهر تبعا يقوم على التلمس الدوقي والتوافق
 الاسلوبى والاتحاد الكامل في المنهج المباشر لهذا
 التجريد الذي حاول استخدامه الشعراء في المواضع
 المتشابهة (١) .

(١) نظر مفصلية متم بن نورة في المخططات ٦٨/٢ وبعض
 قصائده في الديوان لانه يسلك المسلك نفسه ، ويسمع
 السؤال الذي وضعه الآخرون الذين تابعوا هذا البناء
 والتزموا بصيغ التقليد .

ومن الطريف ان يتخذ الشاعر الجاهلي هذا
الاسلوب القائم على التجريد منفذا يمر من خلاله
ليعبر به عن تبرير موقف أو سلوك محدد وهو
مضطر في هذه الحالة الى نهج المنهج المستخدم في
هذا الاتجاه .

فالمرأة هي نفسها التي تلوم على الفرار من
المعركة عند اوس بن حجر وتجعل الفرار خزاية
لانه انهزم عندما التقى ببني عبس ، والشاعر يجد
نفسه مقصرا في موقفه هذا من جهة ، ومعرضا
لحملة من التائب القلي والتائب النفسي من
جهة اخرى . والحوار هو المعتمد في هذه المواقف
النفسية وهو المسلك في هذه المناقشة التي ادارها
الشاعر مع نفسه ، وهو من خلال حوارهِ الذي بث
مبرراته في ثناياه أو برر هذه الهزيمة ، وقد حشد
لها من الاسباب ما يجعلها مقبولة ومقننة .
فالخصوم قوة لا تقهر ، وشجيمان لا يقاومون .
لقوا قومه برماح قوية حتى أضحوا تحت فيء
رماحهم ، ومع هذا فأوس خرج من المعركة سليما ،
لم تمزق عمامته ، ولكن الطعن خرق ترسه (١) .

اجاعله أم الحصين خزاية

عليّ فراري أن لقيت بشي عبس

(١) الديوان ٥١ . وتتلخص حملة البحري / ٤١ ، ٤٢ .

ورحط بني عمرو وعمرو بن عامر
وتيمنا فجاشت من لقائهم نفسي
لقونا فضموا جانبينا بصادق
من الطمن حش النار في الحطب اليبس
ولما دخلنا تحت نوء رماحهم
خبطت بكفي اطلب الارض باللمس

ثم يعود الشاعر الى التبرير الذي حمله على
وضع هذا الحوار ، فالفرار في عرف الشاعر لم
يكن هزيمة ، فهو شجاع عرقته المعارك الماضية ،
وقد أعد الشاعر لهذا الحديث لوازمه ابتداء من
حديث أم الحصين التي جعلت فراره خراية ، وهو
مدخل سليم للتعبير ، ونسحة نفسية ناجحة .

ان هذه النماذج تمثل جانبا من الجوانب
التي كان الشاعر الجاهلي يخوضها من اجل
التعبير ، واتجاهات كان يلكها للخروج الى
الحقيقة ، ومجابهة الحاجة الملحة التي كانت تملأ
عليه ابعاد تحركه الاجتماعي او الاخلاقي . وهو
في كل طريق يصاحب رحلة مرسومة ، وينهج دربا
معروفا ، تشرق فيه مصابيح لوحته اللامعة .
وقد استطاعت ان اقف على مجموعة من النماذج

يمكن توحيدها وفق احوال تقف على رأسها ظاهرة اللوم على الانفاق (١) .

أما الظاهرة الثانية فهي اللوم على مجابهة الاخطار (٢) وتأتي بقية الجوانب على اشكال متفرقة كما لمنا ذلك في أبيات أبي ذؤيب الهذلي او كعب ابن سعد الغنوي في لوم المرأة على ترك الزينة وشحوب الجسم . او كما وجدناها عند امرئ القيس في قصيدته اللتين اشرنا اليهما . أما اللوم على شرب الخمرة فهو ظاهرة أخرى نلمسها عند بعض الشعراء (٣) . وتأتي جوانب أخرى تكتنفها بعض مظاهر اللوم كلومها على السهر (٤) ولومها على

-
- (١) أبو ذؤاد الأبادي / الديوان ٢٤٦ ، حاتم الطائي / الديوان ٤٠ ، ٤٤ ، ٧٣ ، ٨٠ ، الأسود بن يملر / الديوان ٢٤ ، لبید بن دبيعة / الديوان ٤٦ ، ٢٤٦ ، طرفة بن العبد / الديوان ٨٣ ، عمرو بن معد يكرب / الديوان ٦٠ ، الملقبيات ٢٨/١ ، ١١٦/١ ، ١٢٣/١ ، ٥٠/٢ ، ١٥٦/٢ ، ١٦٨/٢ والأصمعيات ٤٧/١ ، قيس بن الخثيم الديوان ١٢٠ ، خلف بن نديبة / الديوان ٧٧ .
- (٢) سلامة بن جندل / الديوان ٢٠٠ ، عروة بن الورد / الديوان ٣٥ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٦٢ ، عمرو بن معد يكرب / الديوان ٦٠ ، الأصمعيات ٧٠ .
- (٣) أوس بن حجر / الديوان ١٤ ، السموال / الديوان ٨٥ ، عبيد بن الأبرص الديوان ٣٣ ، ٢٨ .
- (٤) قيس بن الخثيم / الديوان ١٤٥ .

الاخفاق في الحرب (١) او الهزيمة منها (٥) او
الوجد (٦) ..

وهي في مجموعها مظاهر نفسية معينة يحها
الشاعر ، ويدرك مدى قدرتها في نفسه ، ويحاول
أن يجد لها مجالا يستوعب هذا الاحساس ، وقد
استطاع أن يهتدي الى الطريق الذي استطاع من
خلاله أن يرسم البعد ويحدد ملامح القدرة ويشارك
النفس ما تشمر به . وقد وجد في صورة الحوار
هذه الاشكال لاسباب كثيرة وقفت عندها خلال
الدراسة الموجزة .

. . .

تركز في اطار الحديث عن الحوار في القصيدة
الجاهلية مجموعة من التساؤلات الاساسية لتحديد
هذا الاطار ، وثبتت القواعد التي ينطلق منها
تفكير الشاعر الجاهلي ، ولا بد أن يكون جوهر
الموضوع منشقا عن رغبة الشاعر الجاهلي في اثبات
قدرة التجديد ، ونزوعه نحو ايجاد الصيغ الجديدة
التي تلازم هذا النزرع ، وتتفق مع القالب الذي
يسمى الى تحقيقه . وقدرته هذه تتجلى في

(١) قتادة بن مسلمة / الحماسة ٧١٥/٢ .

(٥) اوسى بن حجر / الديوان ٥١ .

(٦) زهير بن ابي سلمى / الديوان ٢٢٦ .

استحداث هذا الاسلوب ، ووضع الخطوط البارزة التي اراد لها ان تاخذ شكلها في بناء القصيدة ، واتباع الطريق الذي يساهم في استكمال الصورة التي تمنح هذا الاسلوب ، وقد ترك الفرقة المعلقة لمن اراد ان يظهر براعته في استخدام هذا الاسلوب.

ان استمرار الشاعر الجاهلي في الخضوع الى التقاليد المألوفة في البناء الشعري ، وشعوره الوجداني بقوة هذا الخضوع ، والتزامه بهذا الارتباط الذي فرضته عليه طبيعة الالتزام جعلته يدرك التقريرية الرتيبة التي درج عليها في النظم ، ويشعر بالسآمة التي ولدها هذا الالتزام الذي اوشك ان يأخذ نظاما ثابتا ، ومنهجا موحدا في البناء ، وقد دفعه هذا الاحساس الى ايجاد طريقة جديدة يستطيع بواسطتها ان يتجاوز الرتابة ، ويخرج على الاسلوب التقريري ، ويمنح القصيدة قوة دفع جديدة ، يكشف فيه عن قيمة ذاتية مركزة ، وخصيصة اخلاقية متميزة ، وانجاء انساني واضح ، يبسط فيه الفكرة التي تراوده ، ويتحدث عن الجانب الوصفي الملازم له ، وهو ادراك يوحى بقدرة الشاعر على ادراك الواقع ، وتحسنه بتطوير هذا الواقع لما يعبر اليه من تحديد ، فقد استطاع حاتم الطائي ان يفرغ قدرة العطاء الهائلة التي اصبحت كيانا مستقلا من

وجوده في جانب شعري جديد ، يصوغه اطارا
 مغايرا وبناء له قواعده واصوله . واستطاع عروة
 بن الورد ان يعصب قدرة الجسرة والمغامرة التي
 شغلت ركنا واسما من حياته في قوالب شعرية
 جديدة التقت في اطار شعر حاتم الطائي . وهذا
 يعني ان الشاعر الجاهلي لم يقف امام القوالب
 الشعرية الموروثة شكلا ومضمونا موقف المستلم
 لها ، وانما كانت شخصيته الشعرية تبرز من خلال
 عمل فني يؤديه ، او تجربة شعرية يعاينها ، او
 صياغة اسلوبية يتميز بها . فالشاعر الجاهلي كان
 يستوعب الشكل استيعابا شعريا شاملا ،
 ويستوعب من كل الاشكال التي يدور فيها ، ويعتمد
 عليها ، ولكنه كان ينظر اليها من خلال الحقيقة التي
 كان يؤمن بها ايمانا مطلقا ، وهي حقيقة تجعله في
 موضع المسؤولية الحقّة ، لانه استطاع التوصل
 الى صيغة جديدة احلته تاهيلا كاملا للخروج على
 النهج المرسوم ، فحاتم الطائي في قصائده وعروة
 بن الورد وامروء القيس وابو ذؤيب الهذلي وكعب
 بن سعد الغنوي ، وعشرات الشعراء الذين
 استخدموا هذا الاسلوب في قصائدهم كانت تتنازع
 في نفوسهم القدرة على التحرك للخلاص مما كانوا
 يشعرون به من التزام ، ويضيقون به من قيود
 شعرية معينة ، وقد وجدوا في هذا الطريق المكان

الفسيح الذي يمكنهم من هذا التخلص ، ويحقق لهم الرغبة الاكيدة في الوصول الى الهدف المتوخى من ذلك ، وقد انعكس هذا في ظاهرتين متميزتين اخذت الظاهرة الاولى شكلها المتكامل في الاستحواذ على القصيدة دون ان تترك للبناء القديم فرصة التثبيت او التمييز ، وتتجلى هذه الظاهرة بشكل واضح في بعض قصائد حاتم الطائي (١) وعروة بن الورد (٢) . اي ان الشكل والمضمون كانا متفقين في بناء القصيدة وصياغتها ، وقد اصبح هذا النجاح او التوفيق اساسا لهذا الاستخدام واساسا لاستمراره عند كثير من الشعراء الذين تأثروا به ، فاصبح طريقا مألوفاً ونموذجاً من النماذج الاسلوبية التي يحتذى بها . وتوضح هذه الظاهرة عند عروة في أبياته حيث يقول : « اقلي عليّ اللوم » و « نامي » و « فاسهري » و « ذريني » و « الم تعلمي » وغيرها من الصور التي كانت تؤكد صيغة الامر وصيغة المخاطبة وظاهرة الربط بين الصيغة والفرس . وما أقوله من شعر عروة أقوله عن شعر حاتم الذي يستعمل صيغة « اقلي اللوم » و « تقولي » و « دميني » و « ذريني » التي يكررها

(١) الديوان - ٤٠ ، ٤٤ ، ٧٢ ، ٨٠ .

(٢) الديوان - ١٩ ، ٢٥ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٦١ ،

في بعض قصائده . وهي ارتباطات لا يمكن ان تكون عفوية ، لان طبيعة التكوين التي تشدها طبيعة موحدة ، وظاهرة الصياغة التي تؤلف بين آياتها ظاهرة تكشف عن الاستمرار والاستجابة ، واتحاد التكوين الوصفي وظاهرة الصياغة المنسجمة ، تؤكد الطور الذي بلغته القصيدة وهي تحاول ان تقدم نماذج جديدة تحتويها قوالب جديدة بعد ان ارتدت حوارا فرضته طبيعة التجديد اللازمة . وهي ظاهرة توحى بعمق ادراك هذين الشاعرين لها وقدرتهم على استيعابها ، وتوفيقهم الى استخدامها . ويبدو ان وضوح الانكار التي كانت تساورهم ، والقيم الانسانية التي اخذوا نفوسهم بها دفعتهم الى استخدام هذه الاساليب ، لانها اقدر على احتواء الصيغة ، واشمل في استيعاب الافكار .

لقد استطاع الشاعران التحرك من خلال تجربتين رائدتين في الشعر العربي لوضع معالجات جديدة ، تميزت بالخروج على التقاليد المألوفة ، والاستقلال الشعري الذي فرض نموذجا جديدا من التعامل داخل القصيدة الجاهلية ، وهو تحرك تكاملت وحداته عندهما تكاملا واضحا ، واصبحت اصوله متميزة في قصائدهما ، ولم يكن غريبا ان تتقارب الاشكال عند كليهما صياغة واسلوبا

ومضمونا ، لانهما يتحركان من نقطة واعية ،
ويأخذان مجال الاحاطة بما يريدان من فكر قادر
على الاخذ والتمثيل ، وقد وجدنا في رحاب
الفصيدة مساحة ميدانية هائلة ، استطاعا ان
بحولها الى تجربة ناضجة ، ثبات فيها اعمدة
البناء ، ووضعنا صيغ المخاطبة ، وانتقيا جمل
الحوار ، واستطاعا ان يحيطا هذه التجربة بالجو
المناسب .

ان اختلاق الحوادث ، وافتعال الاسلوب
النصوري في المخاطبة ، واختيار الموضوع الذي
يستحق هذا الحوار ، يمثل التحريك الابداعي
للشاعر الجاهلي ضمن اطار الفرض الجديد ،
وتمثل الادراك العقلي الذي اخذت ملامحه تستقر
في ذهنه للخروج من دائرة الالتزام التي وقفت
حدودها عند المألوف من الصور ، والمتعارف من
الاشكال ، والمستخدم من الاساليب .

واذا حاولنا متابعة القصيدة وهي تولد
لنوب الحوار وجدناها تبعد في صورتها عن الصورة
المألوفة من حيث البناء والصياغة ، فالشاعر يفتح
الفصيدة بوضع الصورة وتحديد الفرض
والصياغة ، منذ المطلع ثم يبدأ بتحديد الملامح التي
تبرز هذه التغيرات لاستكمالها استكمالاً يكشف
عن صورتها الحقيقية التي استوعبها الشاعر ،

وكان الشاعر فيها قد اوجد نظاما داخليا جديدا
للصورة وبنائها . وهي احوال تكشف بشكل لا
يقبل الشك عن الفكر الجديد الذي بدأ يشق
طريقه في زحمة القوالب السائدة بعد ان ادرك
الشاعر ضيق ما يعانيه واختناقه وهو يقع تحت
طائلة النظام الشعري السائد .

ان تحويل النظام التقريري الى نظام الحوار،
وايجاد السبل الكفيلة باستكمال أدوات هذا
النظام ، وتحديد المعالم الواضحة له يشكل خطوة
جديدة في النظام الشعري . وقد وفق الشاعر
وهو يتخذ لنظامه هذا من اسباب النجاح ما جعله
قادرا على التمييز والوضوح . قصيدة «وعاذلة»
او « وقائلة » او « وعاذلتين » عند حاتم وصياغة
« وسائل » التي استخدمها عروة تصور المطلع
الجديد الذي استحدثته هذه الفئة ، وهو مطلع
مغاير لما الفناه في المطالع الاخرى التي حاول
الشعراء من خلالها المرور الى موضوعاتهم ، وهي
مطالع تقليدية بحثة اقتفى فيها الشعراء آثار
القدماء . وقد وفق الشعراء في اختيار هذا المطلع
الناجح الذي ترك لهم مجال الحركة والجواب
والتساؤل ، وطبيعة الانفعال ، وقد اقترنت هذه
الصياغة بالزمن المحدود الذي اثار في نفوسهم
نوازع التساؤل ، ونوازع التأثر ، وجعلهم يدركون

الجو المتكامل الذي أوحته اليهم هذه الصور الجديدة . وإلى جانب هذه المطالع فقد برزت مطالع أخرى كانت لها صياغة معروفة تخالف الصياغة المألوفة للقصيدة لأنها تتميز بصيغة الأمر ، وتتفق في توجيه الخطاب للمرأة التي اختلقتها طبيعة الحوار ، وهي إشارة توحى باستمرار الشاعر في السير في هذا الطريق واستمراره في تثبيت الأساليب التي تقوم هذا النهج ، وقد ظلت هذه المكملات تد الثغرات التي يجد الشاعر نفسه مضطرا إلى استخدامها فيها .

أما الظاهرة الثانية فقد ظهرت على شكل ملامح مؤثرة ، أو خطوط متميزة ، تتجلى إشاراتنا على أشكال بعض القصائد فتشغل جزءا منها ، أو تدخل ضمن جانب من جوانبها ، وهي في أغلبها تأثير واضح لتلك البصمات التي تعالت أصولها عند بعض الشعراء ، ولعل النماذج التي تطالعنا في قصائد امرئ القيس (٣) ، وزهير (٤) ، ولبيد (٥) ، وأبي دؤاد الأيادي (٦) ، وطرفة (٧) ، وعدي بن

(٣) الديوان ٣١ - ٣٣ ، ١١ - ١٣ ، ٩٧ .

(٤) الديوان - ١٣ .

(٥) الديوان - ٤٦ .

(٦) الديوان - ٣٤٦ .

(٧) الديوان - ٨٣ .

زيد^(٨) ، والمرثى الاصفر^(٩) ، ومعاوية بن مالك^(١٠) ، والاسود بن يعفر^(١١) ، وحاجب بن حبيب^(١٢) ، وعمرو بن معد يكرب^(١٣) ، وخفاق بن ندبة^(١٤) ، وعمرو بن الاهتم^(١٥) ، والمخبل السعدي^(١٦) ، وسهم بن حنظلة^(١٧) ، وكعب بن سعد^(١٨) ، هذه النماذج تمثل هذا التأثير الذي اخذ ابعادا مختلفة ، وصورا متباينة استطاع الشعراء ان يحددوا اشكالها من مبادراتهم الفنية التي تحركوا منها لغرض استفراق موضوعاتهم ، وابرار الجانب الواضح في سلوكهم . وهي ظاهرة لا تعطي لاصحابها الموقع الشعري الذي استحقته اولئك الشعراء الرواد ، ولكنها تحدد لهم موقعا مناميا يرسم لهم طريق التأثير ، ويحدد العمق الايجابي الذي استطاع الشاعر ان يحققه لنفسه

-
- (٨) الديوان - ٢٥ .
 - (٩) المقتليات ١٥٦/٢ .
 - (١٠) الديوان - ٧٤ .
 - (١١) المقتليات ١٦٨/٢ .
 - (١٢) الديوان - ٦٠ .
 - (١٣) الديوان - ٧٧ .
 - (١٤) المقتليات ١٢٢/١ .
 - (١٥) المقتليات ١١٦/١ .
 - (١٦) الاصمعيات - ٤٦ .
 - (١٨) الاصمعيات - ٧٠ .

خلال محاوراته التي استخدم فيها أسلوب الحوار التي برزت عند الجاميع الاخرى كانت تعكس التوافق في تحديد الرؤية التي وجد فيها الشعراء اتفاقا في معالجة القضايا التي يعالجونها ، ولا بد ان يكون هؤلاء الشعراء متفقين - ولو من حيث الرغبة الداخلية - على صيغة الحوار بالاساليب التي ادركوها ، لان هذه الطبيعة تجعلهم مستوعبين القيمة الشعرية التي تنجم عن التوزيع الذي يحسه الشاعر وهو يتقاسم مع غيره الشاعر ، ويوزع ما يدور في نفسه على انسان آخر قد يستريح له ان يجد فيه جزءا من نفسه ، وهو جانب آخر كان الشاعر يحاول التوفيق فيه من اجل التنسيق الفني والحسي ، وكأنه كان يجد في تبيد الاحاسيس وتوزيع التساؤل ومشاركة الآخرين في الحيرة التي كانت تنتابه وهو يعاني قوة التدافع الذاتي راحة نفسية مقبولة لا يمكن ان يتخلى عنها . . وقد بقيت هذه العناصر التي حاول الشاعر توحيدها تشكل العناصر الاساسية التي ساهمت في البناء الشعري .

اذا استطاع الشاعر حاتم الطائي والشاعر عروة بن الورد ان يقدموا التجربة الناجحة في الخروج من الاطار المألوف في بناء القصيدة ، واذا قدر لهذه التجربة ان ترسم علاماتها الكبيرة في

قصائدهما بأشكالها المتكاملة خروجاً عن الرتابة المعتادة والتقريرية المتحكمة . فإن اصداء الحوار المفتعل الذي تسرب إلى بقية قصائد الشعراء ، كانت تتعالى بأشكال متفاوتة ، وبرز تأثيراتها وهي تحمل سمات هذا التغير الذي اكتسب هذه القصائد شكلاً مغايراً ، وأضاف إليها لحناً جديداً وجعل صورتها الداخلية تتفاعل تفاعلاً ذاتياً مع الأحداث التي كان الشاعر يمثلها حقيقة أو خيالاً . ولعل لوحات امرئ القيس اللاميتين (١٩) :

سموت إليها بعدما نام أهلها
 سمو حباب الماء حالا على حال
 والثانية (٢٠) :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
 فقالت لك الويلات أنك مرجلي
 وغيرها من اللوحات ، أمثال قوله (٢١) :

وقد اغتدي قبل العطاس بهيكل
 شديد مشك الجنب نعم المنطق

(١٩) الديوان ٢١ - ٢٢ .

(٢٠) الديوان ١١ - ١٢ .

(٢١) الديوان - ١٧٢ .

ولوحة زهير (٢٢) :

فبينما نبغي الوحش جاء غلامنا
يدب ويخفي شخصه ويضالنه

تمثل هذا الاتجاه الذي حاول فيه امرؤ
القيس ان يدخل هذا الحوار الفني في ثنايا
قصيدته (٢٢) فاضاف اليها هذه الصورة الجديدة
التي توصل اليها خياله ، واهتمدت اليها
شاعريته ، وهي صورة تودعها الحركة ويتجدد
فيها الخيال ، ويتناوب فيها الجواب بين
« فقلت » و « فقلت » « حلفت » و « اسحت »
و « تنازعنا » وما يلزم الصورة من اوضاع وافعال
وتقتضيه من ضمائر ، وهي قطعة جديدة لها
خصائصها المتميزة ، ولونها البارز ، وكذلك كان
صنيعه في قصيدته الاخرى التي عرض فيها
لدخوله لخير عنيزة وما قالت له .. وما قال لها ،
وهي اقوال توحى بالتصورات التي كانت تدور في
نفسه ، وتوحى بما كان يتمناه من احوال ، وما كان
يريد ان يتحدث به مع صاحبه التي كانت حقيقتها
في ذهنه واضحة متميزة .. ارضاء لطموح ينازعه ،
وتوثيقا لصورة يرغب في تحقيقها ، وقد ادت هذه

(٢٢) الديوان - ١٢٠ .

(٢٣) الديوان ٢١ - ٢٢ .

الصورة التي ادخلها الشاعر في ثنانيا قصيدته الى
 ايجاد تعليقات كبيرة عند دارسي الادب . وحملتهم
 على تفسيرات بعيدة بشأن هاتين اللوحتين ، وقد
 بنى على وجودهما بعض الدارسين احكاما متباعدة
 ونسروا في ضوءهما الاحداث تفسيرات غريبة .
 ولكن الواقع الذي يمكن ان يبتدي اليه الباحث من
 خلال الدراسة التي اشرت فيها الى الطريق الجديد
 الذي اراد الشاعر ان يعبر به عن تصوراتيه بشكل
 حوارا داخليا او امتنيابا لاحداث كانت اشباحها
 في نفسه قائمة ، تؤكد ان هذه الصور هي محاولات
 جديدة لتحقيق الذات ، واتباع الفردية ومحاولات
 ايجاد صيغة جديدة للخروج على الرقابة المعهودة
 في البناء الشعري ، ومحاولة جديدة في توزيع
 الاحساس الذي كان ينوء به الشاعر الجاهلي وهو
 يقع تحت طائلة الزمن واحداثه ، وكذلك كانت
 الصورة بالنسبة الى زهير بن ابي سلمى الذي ندم
 صورة دقيقة للصيد الذي كان يبتغي الصيد وما
 دار في ذهنه وهو يلون احداثها ، ويدقق وقائنها
 ويحدد مواسمها واوقانها . ومن الطبيعي ان تكون
 صورة زهير صورة تقليدية لموضوعات كانت تطرق
 في القصيدة الجاهلية التي اطلع عليها زهير وتأثر
 بها وحيه وهو يستوعب ماثورات عصره وما سبق
 به . وقد ارضى زهير بتقديمه هذه اللوحة من

خلال محاوراته التي استخدم فيها أسلوب الحوار
 لمباشر رغبته وطموحه في الوصول الى الصورة دون
 حواجز ، ورغبته في استمرار الصورة التقليدية
 التي عاصرها ولم يتمكن من تحقيقها وجودا حقيقيا ،
 ورغبته في التوفيق بين معاصره لما يعادفه وارتباطه
 بما يساهم في بناء ثقافته . ولعل وجود مثل هذه
 اللوحة منفردة أو قليلة - كما كانت لوحات امرئ
 القيس منفردة أو قليلة - تؤكد هذه الحقيقة التي
 لا نجد لها نظائر في ديوانه ، وتؤكد انسلاخ الشاعر
 من الاطار الذي كان يتحكم فيه لفترة زمنية قصيرة
 يعود بعدها الى الانجراف في التيار الحاد الذي كان
 يفرض عليه الاستمرار دون توقف ، لمتابسة
 الاتجاهات السائدة التي كانت تفرض نفسها قوية
 وحازمة على الشعراء الذين التزموا بما وجدوه
 من التزامات وخضوعوا لما خضع اليه الآخرون من
 أحكام وضوابط . . ومن الجائز أن تكون هذه
 النزعات النفسية تعكس تصورات داخلية كان
 الشاعر يقف عندها حائرا ، ولم يجد نفسه قادرا
 على تحقيقها الا من خلال الحوار الشعري الذي
 يعلمن - على الأقل - الرغبة الجامعة ، ويرضي
 الجانب الذاتي في تلك النفوس .

ان ارتباط الحوار بالحالة النفسية المدركة
 لتحقيق الطموح يمكن ان يفسر لنا الكثير من

الانمكاسات التي كانت تعانيها نفوس الشعراء وهم
يرجعون الى هذا الاسلوب من المحاوراة ، ولابد ان
تكون المرافاة التي اختارها امرؤ القيس او حاتم
الطائي او عروة بن الورد او ابو ذؤيب الهذلي او
كعب بن سعد الفزري ، او الفلام الذي اختاراه
زهير بن ابي سلمى من العوامل التي تجعل الفكرة
مقبولة في تحديد شخص الحوار ، فالمرافاة هي
اللائمة ، دائما وهي التي تخشى الفقر وتحافظ على
الرجل وتحاول حمايته من الانزلاق وتنفق احواله
وما يصيبه من هزال وضعف .. وهذا ما حاول
الشعراء ان يقدموه ، او هي الانانة التي يمكن ان
يجسد عندها الرجل راحته في مبادلة العواطف
وتجاوب الاحاسيس كما صورها امرؤ القيس ..
اما الفلام فهو الذي كان يرشد زهير وجماعته
ويبصرهم بمواضع الصيد .. ان هذه العلاقة
التي يمكن الوقوف عليها من نماذج القصائد يمكن
ان تكون عاملا جديدا من عوامل الدراسة التي
يعول عليها لانها حددت المؤشر الذي بموجبه تكون
الشخصية الثانية التي يقوم عليها الحوار ، وان
هذه الشخصية كانت تخضع لمجموعة من
المواصفات . حتى تكون قادرة على اداء مهمتها
على الوجه الاكمل . وان الشاعر كان يراعي ذلك
في الاختيار لتستطيع اشخاصه ان تؤدي ما تفرضه

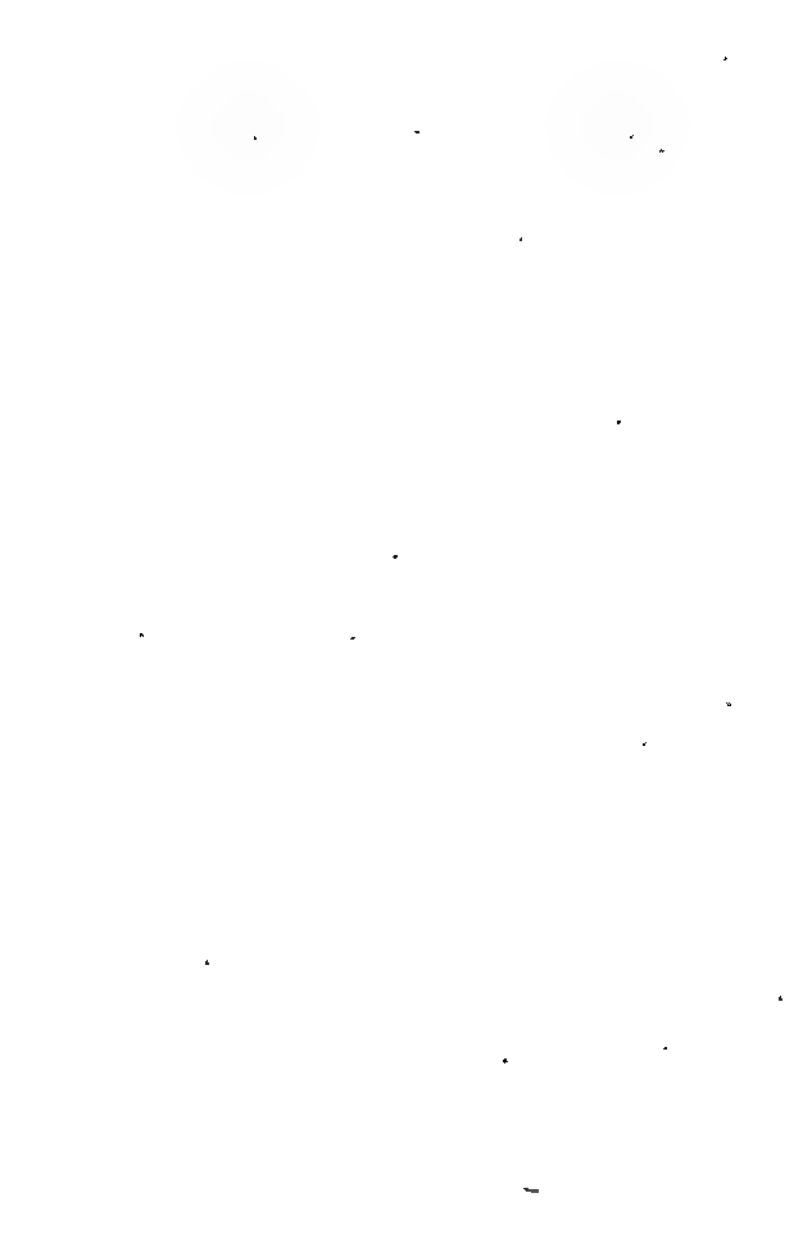
عليها طبيعة الحوار من واجبات . وإن الشاعر كان يعلم الوجهة التي تسير وفقها القصيدة ابتداء . لأن هذا التحديد سيعقبه تحديد آخر في السوك والعمل والمتابعة .. وهذه العناصر قد وجدت مواضعها في تفكير الشاعر ، لأنها عدت المنطلقات الثابتة في البناء ، وفي فلالها كانت تتحرك الأجزاء المكتملة ..

أما الأسلوب والطريقة واستخدام الضمائر والأنفعال والروابط التي تحكم هذه الأساليب والاعتبارات الداخلية التي توحد بين كل هذه الأجزاء فقد كانت أقدارها متفاوتة عند الشعراء لأنها كانت تتصل بقوة التجربة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها ، وباستدامة الحدث الذي كانت تطوف أعلامه في ذهنه . ولكن الحقيقة التي تبدو من خلال الصياغات المستخدمة والنماذج التي تدور في إطار الأحاديث كانت ترسم للحوار صورة - على الرغم من تباعدها أحيانا - واضحة ، يمكن الوقوف عندها وتحليل دلالاتها ورموزها تحليلًا موضوعيًا ، لتأخذ القيمة الأساسية لها ، لأنها تشكل في حد ذاتها قاعدة من قواعد البناء القصصي وأساسا يمكن الوقوف عليه لتحديد اللبنة الأولى لهذا الفن في الشعر العربي ، لأن الدراسات ما تزال تتخبط في إيضاح هذا الجانب الفني في النصوص

الشمرية . وان الدارسين كانوا يعبرون هذه الفترة ، ويتجاوزون الامالة التي اجهد القدماء عقولهم في ايجادها ، وان هذه النماذج يمكن عدّها جراً ثقائياً من الجسور التي عبر من خلالها الادب القديم ، وممرات ثقافية كانت الافكار والرموز والاساطير والاساليب والقصص تمر عبرها بعلامح خائفة احياناً وواضحة كل الوضوح في الاحايين الاخرى . . وهذا ما دفعني الى ان اشدّد في ابراز الصورة لان التشديد في هذا الموقع يعني تثبيتاً لاصول فنية واسلوبية اغفل الباحثون معالجتها معالجة تتناسب واهميتها . وتركوا كل لمحة من هذه اللوحات الى تقدير الصدفة في تحقيقه وهذه بادرة خطيرة جرت على الدراسات الادبية اعوالاً كبيرة .

ان التوفيق بين كل هذه العناصر ، يعني تحديداً للصورة المتكاملة لشكل الحوار باجزائه واساليبه وشخصه وافكاره وقيمه ، ولا بد ان يكون الشاعر قد سعى الى تحديدها منذ المقطع الاول ، وحاول وضعها بشكل متسلسل بموجب الوحدات المرسومة في الباق ، وان ارتباطها بالشكل المتفق ، والصورة الموجهة تمنحنا دليلاً آخر على ان الشاعر الجاهلي كان واعياً في رسم ابعاد قصيدته ، وان اعدادها وتكاملها ووحدتها

كانت أمرا مفروغا وشكلا متفقاً عليه في المفهوم
الشعري ، لأنه ينطلق من الترابط المتكامل بين كل
تلك الأجزاء وفق القرض المحدد الذي أصبحت
خطوطه واضحة العالم عند الشاعر الجاهلي .



صدر من الموسوعة الصغيرة

- ١ - العرب والحضارة الأوروبية ، د. فيصل السامر .
- ٢ - فلسفة الفيزياء ، د. محمد عبداللطيف مطلب .
- ٣ - الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي الاشتراكي
عزيز السيد جاسم .
- ٤ - قضايا المرح المعاصر ، سامي خشبة .
- ٥ - الصناعات البتروكيمياوية ومستقبل النفط العربي .
محمد ازهر السمائل .
- ٦ - الثورة والديمقراطية ، صباح سلمان .
- ٧ - دانتلي ومصادره العربية والإسلامية ، عبدالمطلب صالح .
- ٨ - الطب عند العرب ، د. عبداللطيف البدري .
- ٩ - انغولا .. الثورة وأبعادها الأفريقية ، حلمي شعراوي .
- ١٠ - معالجات تخطيطية لظاهرة التحول الحضري ، د. حيدر
كمونسة .
- ١١ - مصادر الطاقة ، د. سلمان رشيد سلمان .
- ١٢ - التراث كمنبر في نظرية المعرفة وإبداع في الشعر
العربي الحديث ، طراد الكبيسي .

- ١٢- التقدم العلمي والتكنولوجي ومساهمته الاجتماعية ، د. نوري جعفر .
- ١٣- الثقافة والتنظيمات الشعبية ، عبدالقني عبدالظهور .
- ١٤- العوامل المحفزة لنمو الدخل القومي ، د. كاظم حبيب
- ١٥- فن كتابة الاقصصة ترجمة : كاظم سميدالدين .
- ١٦- الاعلام والاعلام المساد ، صاحب حين .
- ١٧- استثمار المواد الكيماوية والعنصرية المثلثة للبيئة ، طارق شكر محمود .
- ١٨- مساهمة العرب في دراسة اللغات السامية ، د. هانم الطعان .
- ١٩- الانسان آخر المعلومات العلمية عنه ، ترجمة : كامران فرهداني .
- ٢٠- الشعر في المدارس ترجمة : ياسين طه حافظ .
- ٢١- من عصر البخار الى عصر الليزر ، د. اسامة نعمان .
- ٢٢- الاتصال والتغير الثقافي ، هادي نعمان الهيتي .
- ٢٣- المدخل الى الفكر الفلسفي عند العرب ، د. جعفر آل ياسين .
- ٢٤- الصهيونية ليست حركة قومية ، بدعة امين .
- ٢٥- الدفاع المدني الشعبي ، صالح مهدي عماس .
- ٢٦- النسبية من نيون الى انشتاين ، د. طالب ناهي الخلاجي

- ٢٨- فن التمثيل عند العرب ، د. محمد حسين الاعرجي .
- ٢٩- الموسيقى الالكترونية ، د. علي الشوك .
- ٣٠- دراسة في التخطيط الاقتصادي ، د. يحيى لثني النجار .
- ٣١- اذواية العربية والحضارة الاوربية، شجاع مسلم العاني.
- ٣٢- نقد الفكر البرجوازي المعاصر ، ترجمة : يوسف عبدالمسيح نروة .
- ٣٣- الطائفة والفاها المتقبليّة ، د. عادل كمال جميل .
- ٣٤- فن الترجمة ، ترجمة د. حياة شرارة .
- ٣٥- صورة الكون ، د. محمد عبداللطيف مطلب .
- ٣٦- مدارس النقد الادبي الفرنسي المعاصر . نهاد التكرلي .
- ٣٧- النهضة ، د. كمال مظهر احمد .
- ٣٨- الحرب النفسية ، د. فخري الدباغ .
- ٣٩- الانسان والبيئة ، ترجمة مصام عبداللطيف احمد .
- ٤٠- في علم التراث الشعبي ، لطفي الخوري .
- ٤١- مساهمة العرب في علوم الحياة ، عادل محمد علي الشيخ حسين .
- ٤٢- الفئصرية الصهيونية ، د. عبدالوهاب المسري .
- ٤٣- المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، عادل كامل .

- ٤٤- سابكلوجية الطفل في مرحلة الروضة ، مدحت عبدالرزاق
عبدالنبي .
- ٤٥- لمحات موجزة من تاريخ نضال الشعب العراقي ، صادق
حسن السوداني .
- ٤٦- التكنولوجيا المعاصرة ، د. طه تايه ذياب و د. سامي
مظلوم صالح .
- ٤٧- نظرية النظم . تاريخ وتطور . د. حاتم الفاضل .
- ٤٨- الطفل هذا الكائن المجيب ، د. فضاء الدين ابو الحب
- ٤٩- في المسرح الشعري ، عبدالستار جواد .
- ٥٠- الكيمياء عند العرب ، د. جابر الشكري .
- ٥١- نزعات انسانية في موسيقى يتهوفن ، غانم الدباغ .
- ٥٢- نظرات في علم الوراثة ، د. عبدالاله صادق .
- ٥٣- مقنعة في تاريخ العربية ، د. ابراهيم السامرائي .
- ٥٤- الاسطورة ، د. نبيلة ابراهيم .
- ٥٥- برج بابل ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .
- ٥٦- التاريخ الاقتصادي للشرق الاوسط ، ترجمة وتحرير
عادل ابراهيم يعقوب .
- ٥٧- الرواية والكان ، ياسين النعير .
- ٥٨- التخطيط المعاصر للمدن ، د. باسم رؤوف .
- ٥٩- هذا هو الفارابي ، مدني صالح .

- ٦٠- اعلام في النحو العربي ، د. مهدي الخزومي .
- ٦١- حضارة الرقم الطينية وسياسة التربية والتعليم في العراق القديم ، ترجمة : يوسف عبدالمسيح لروة .
- ٦٢- نظرات جديدة في مستقبل العمل الاداعي - سعد البزازه .
- ٦٣- في صحة المجتمع . د. عبدالحمين بيرم .
- ٦٤- الرياضيات عند العرب . د. احمد نصيف الجنابي .
- ٦٥- الابعاد القومية لثورة مايس ١٩٤١ في العراق د. محمد مظفر الادهمي .
- ٦٦- جدلية ابي تمام د. عبدالكريم اليافي .
- ٦٧- المدخل لتاريخ العمارة العباسية وتطورها . شريف يوسف
- ٦٨- الطب البيطري عند العرب . د. طه حامد الشبيب .
- ٦٩- جماليات الفنون . د. كمال العيد .
- ٧٠- العلاج النفسي . انواعه ، اساليبه ، مدارسه ، د. فخري الدبالغ .

الحمد لله الذي جعل القرآن الكريم من أجل ما فيه من النعمان والبركات

١٠٨

٢٢٢

١٤- سورة النجم: خمسة عشر آيات، سورة مدنية، من المكية، ١١٠ آيات.

١٤ - في الموضع المذكور ، حيثما كان يوجد

٧٢- باب في بيان كيفية استعمال الدواء في علاج الحمى ٧٣-

١٨٢٠

[illegible]

الذی یروی عنہ ، عن عبد اللہ بن مسعود (رضی اللہ عنہما) .

هذا امرنا بغيره .

١٠٠٠

• تاریخ و تفسیر

الفهرست

١ - كلمة لا بد منها ٥

٢ - لحاحات من الشعر القصصي في
الادب العربي ٩

عاشق - خليليا تبتا به وانديا به
٨٨٤ - تلتا (٥)

عاشق - خليليا تبتا به

٨٨٤ - ٨٨٤ ١٠٣

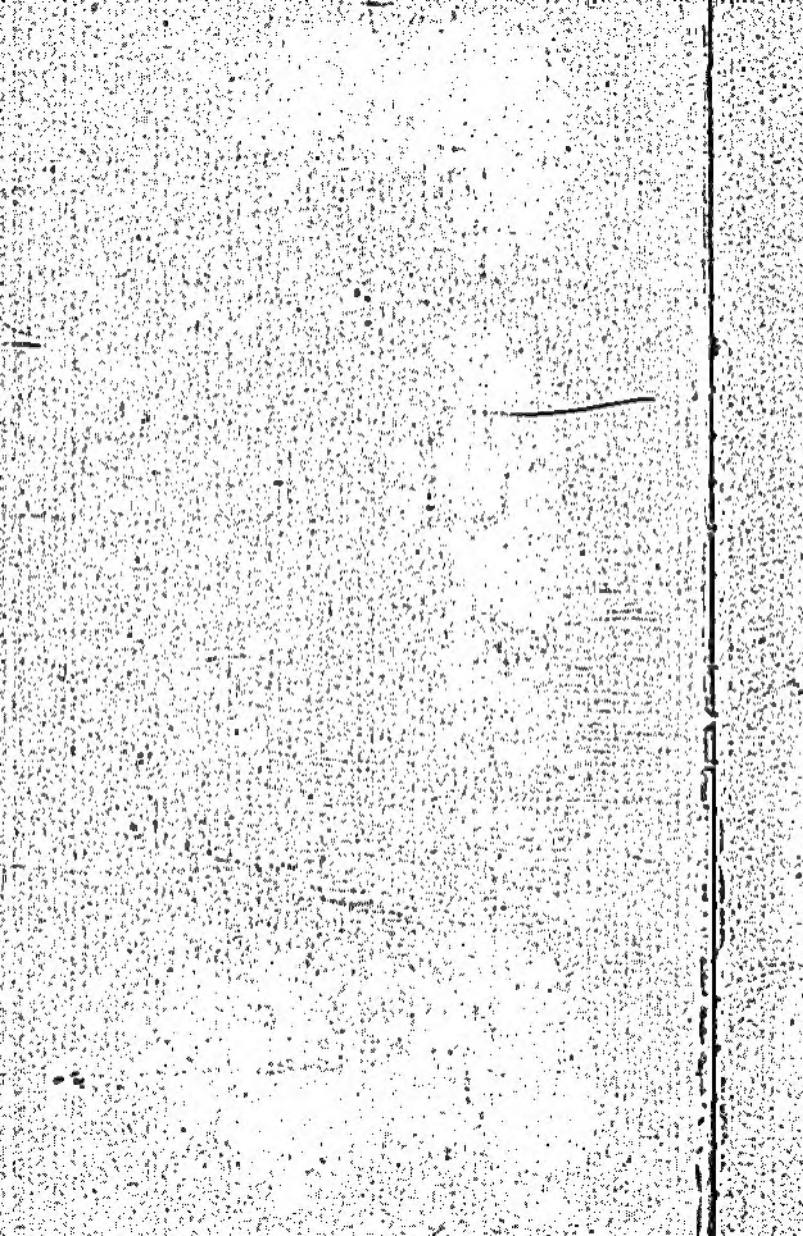
تسوية

- ٥ لسنة ١٩٨٠ - ١٩٨١
٦ لسنة ١٩٨١ - ١٩٨٢
٧ لسنة ١٩٨٢ - ١٩٨٣

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية - بغداد
(١٩٨٠) لسنة ١٩٨٠

دار الحرية للطباعة - بغداد
١٩٨٠ - ١٩٨١

٧٠١



الموسوعة الصغيرة

سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول
مختلف العلوم والفنون والآداب
تصدرها دار النجاح للنشر

رئيس التحرير: موسى كريدي

الكتاب القادم :

تاريخية المعرفة

منذ الأغريق
حتى ابن رشد

مجيد محمود مطلب